تأثير إدجار آلان بو
فى الأدب العربى الحديث

دراسة مقارنة

د. هانى إسماعيل محمد رمضان

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٥

رمضان، هانى إسماعيل محمد.
تأثير إدجار آلان بو فى الأدب العربى الحديث:
دراسة مقارنة/هانى إسماعيل محمد رمضان. -
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
٢٤٨ص؛ ٢٤ سم.
تدمك ٥ ٠٢٨٢ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ - الأدب المقارن - العربى والإنجليزى بو، إدجار
آلان، ١٨٠٩ - ١٨٤٩.
أ - العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٨٦٨١/ ٢٠١٥
I. S. B. N 978 - 977 -91 -0282 - 5
ديوى ٨٠٩

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. هيثم الحاج على

اسم الكتاب : تأثير إدجار آلان بو
فى الأدب العربى الحديث
دراسة مقارنة : د. هانى إسماعيل محمد رمضان

الإخراج الفنى : شيماء محروس

الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www.gebo.gov.eg
email:info@gebo.gov.eg

المقدمة

تهتم دراسة الأدب المقارن باكتشاف الصلات والعلاقات بين آداب الأمم المختلفة، ومعرفة الخصائص المشتركة بينها، ومواقع التأثير والتأثر فيها بينها، إلى غير ذلك من ميادين الدراسة فى الأدب المقارن.

ومن جدوى هذه الدراسة فى الأدب العربى الوقوف على مكانة هذا الأدب بين الآداب الأخرى، والكشف عن أوجه التلاقى والتباين بينها، ولقد كشفت لنا بعض الدراسات المقارنة للأدب عن أثر الأدب العربى فى الآداب العالمية، خاصة الأدب العربى القديم، مثل كتاب «ألف ليلة وليلة»[1] الذى استوعبته الآداب الغربية من الأدب العربى.

ومن جدوى دراسة الأدب المقارن - أيضًا - الوقوف على مدى تأثر الأدب العربى - خاصة الأدب العربى الحديث - بهذه الآداب ومدى إفادته منها، وصور هذه الإفادة وجدواها، وما دورها فى تشكيل الوعى العربى؟ وما أثرها فى تشكيل العقلية العربية المعاصرة؟

فالدراسات النقدية المقارنة تتساءل «عن مدى هيمنة الأنماط علينا وعما إذا كنا قادرين على تعديل وجهة هذا الفعل المهيمن إلى وجهات أخرى؟! وما مدى مسئوليتنا

(١) نشرت ترجمته ١٣٤ مرة فى ٢٢ دولة فى سنة واحدة طبقا لإحصاء منظمة اليونسكو، انظر: الأدب المقارن، مجدى وهبة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩١، ص ١٠.

عـن هـذا الذى نفعله، وهل مـا نرى أنه خيار خـاص هو - فعلا - خيـار خاص أم أنه توجيه قسرى لقوى لا سيطرة لنا عليها»[1].

ولا يمكن لنا أن نفهم الأدب العربى الحديث بعيدًا عن إطار المؤثرات الأجنبية فيه، فقد باتت هذه المؤثرات مصدرًا أساسيًا من مصادر نهضة الأدب العربى الحديث، ومن ثَـمَّ لا يمكـن فهم الأدب العربى الحديث بدون دراسـة الآداب الوافدة، جنبا إلى جنب مع دراسة التراث والثقافة الأم، وذلك لسببين مهمين فى تقديرى:

أولهـما: أن الأدب العربـى الحديث مـا هو إلا حلقة من حلقـات الآداب العالمية ولا يمكـن عزلـه عنها، فالعالم الآن أصبـح قرية واحدة، ما يحدث فى أقصى الشـمال يؤثر فى أقصى الجنوب والعكس صحيح.

ثانيهما: أن الأدب العربى الحديث تأثر تأثُّرًا مباشرًا بالظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعيـة التى أحاطت بالوطن العربى، بدءًا من الحملة الفرنسـية وما نتج عنها من احتـكاك بالثقافـة الأوروبية الحديثة من خلال إرسـال البعثات إليهـا، وانتهاء باحتلال العـراق والدعـوة لعـالم القطب الأوحـد، مـرورا بالحقبـة الإمبريالية، التى عـاث فيها الاستعمار فسادًا فى الديار والعقول، وسعى إلى فرض ثقافته فرضًا قسريًا.

لكـن هـذا لا يعنـى بالـضرورة أن نهضـة الأدب العربى مـا هى إلا انعـكاس مباشر لاتصـال العـرب بالغرب، كما عـبر ميخائيل نعيمة عـن ذلك، فقال: «مـا تعوَّد البعض يدعوه نهضة أدبية عندنا ليس سـوى نفحة هبت على بعض شـعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربيـة، فدبـت فى مخيلاتهم وقرائحهم كما تـدب العافية فى أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل»[2].

وإن كنا نتفق مع نعيمة على أهمية الآداب الغربية فى نهضة الأدب العربى الحديث إلا إننا نؤكد أنها ليست العامل الوحيد لهذه النهضة، فالتراث العربى وما فيه من ذخائر وما يمثله من أصالة كان له دور بارز فى النهضة الأدبية العربية.

---

(١) عبد الله محمد الغذامى: النقد الثقافى، سلسلة كتابات نقدية العدد ١٨٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، طبعة أولى ٢٠١٠، ص ٢٢.

(٢) ميخائيل نعيمة: الغربال، دار نوفل، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، ١٩٩١م، ص ٢٩.

فهـذه مغالاة تجافى الحقيقـة وتتجاهل دور شريحة عريضة مـن المجددين المعاصرين أمثال سامى البارودى وشوقى، والمويلحى وغيرهم.

وهنـا كان الغـرض الأول لـلأدب المقارن هـو تقييم عمليـة التأثـير والتأثر، وليس تعيـين مواضع التأثير والتأثـر فى عملية تقصٍّ شرْطية، ولقد حـذر «فان تيجم» من هذا اللبس، حين قال: «نخشـى أن يُظن أن المقصود بالمقارنة هو تنضيد المتشـابه من الكتب والنماذج والصفحات من مختلف الآداب؛ لمعرفة وجوه الشبه ووجوه الخلاف، لا لغاية أخـرى غير إرواء حب الاطـلاع، وتحقيق رغبة فنية أو إصدار حكـم تفضيلى ينتهى إلى تفضيل»[1].

ومـن ثم كانـت هـذه الدراسـة فى إطارها العام تهـدف - مسـتعينة بمنهـج المقارنة النقدية - إلى تحديد نقاط القوة التى يجب استثمارها جراء تلاقح الأدب العربى بالآداب الأجنبيـة، ونقـاط الضعف التى يجب تصحيح مسـارها؛ للوصول بـالأدب العربى إلى الخصوصيـة والعالميـة فى آن، ولـن يتم هـذا إلا عبر الارتكاز على ذات راسـخة، وهوية ثابتـة، تسـتوعب الوافد الجديـد وتطوعه لقيمهـا وأطرهـا الثقافية والفكريـة، دون أن تذوب فى الوافد، أو تتنكر للذات.

وتهـدف فى إطارهـا الخـاص إلى محاولة تقييـم الأثر الـذى أفـاده الأدب العربى من تلاقيـه مع الأدب الأمريكـى، متمثلا فى تأثير إدجار آلان بو فى الأدب العربى الحديث، واستجلاء القيمة الفنية لانتقال الرؤى الإبداعية والأشكال الفنية.

ولم يـأتِ اختيـار إدجـار آلان بو اختيـارًا عبثيا، بل جـاء اختياره عـن وعى وقصد، فإدجار آلان بو يشـكل رافدًا من روافد الثقافة الغربية والعربية فى آن، فهو شـاعر وناقد وقاصّ«يتفـق النقـاد عـلى ملكاته الشـعرية والنقديـة والقصصية، ولكنهـم يختلفون فى ترتيب نصيبه منها، فيحسـبه بعضهـم شـاعرًا قبل كل شىء، ويحسبه الآخرون ناقدًا قبل كل شىء، والأكثرون على أنه أستاذ فى القصة القصيرة، وأن أثره فيها أكبر الآثار»[2].

---

(١) الأدب المقارن: ترجمة: د. سامى الدروبى، دار الفكر العربى، (د. ت)، ص١٧.

(٢) ألوان من القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى: عباس محمود العقاد، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، يناير ١٩٦٣، ص ٥٥.

كما وردت كثير من شهادات الأدباء العرب - نحو شهادة يحيى حقى ونازك الملائكة - التى أشارت إلى إفادتهم من منهجه القصصى والشعرى والتأثر برؤاه النقدية[1].

ومن العوامل التى دفعتنا لاختيار إدجار آلان بو إقبال جمهرة القراء العرب على أعماله، وعلى وجه الدقة، إقبال شباب القراء على رواياته وقصصه المترجمة، وهى ظاهرة تستحق الدراسة، أشارت إليها غادة الحلوانى فى مقدمة ترجمتها لديوان «بو» وادى القلق؛ فقالت:

«يظل تأثير «بو» تأثيرًا عظيمًا، وذلك بنظرة واحدة إلى العدد الهائل من المواقع الإلكترونية المخصصة له، وأقصد المواقع العربية، التى أنشأها المولعون بأدب «بو» فى إجماله، وهذا يعنى أن تأثيره قد امتد أيضا إلى الثقافة العربية على الرغم من أن أعماله الكاملة لم تترجم حتى الآن»[2].

وفى ذات الوقت، وعلى المستوى النقدى، نجد قلة الدراسات العربية سواء منها الأكاديمية أم الحرة عن إدجار آلان بو وأعماله على الرغم من مكانته السامقة، وتواجده الواضح على الساحة الأدبية.

ولم ينمِ إلى علمنا المتواضع وجود أى دراسة عن أثر إدجار آلان بو فى الأدب العربى الحديث، ولم تقع أيدينا إلا على دراسة الدكتور إميل روفائيل الصادرة فى عام ١٩٦٣م عن مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة تحت رعاية المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، بعنوان «إدجار آلان بو: دراسة ونماذج من قصصه»، وهى دراسة قيمة تناولت نظرية «بو» الشعرية ونظريته فى القصة، ثم تناولت بعض القصص بالتحليل والعرض، وترجمت لثلاثة نماذج من قصصه.

وكانت الدراسة - إلى حد ما - وافية إلا أنها أهملت النظرية النقدية عند «بو»، فلم تعرض لها عرضا مستقلا واكتفت بعرضها فى ثنايا عرضها لنظرية الشعر والقصة

---

(١) انظر: مبحث إدجار آلان بو فى الأدب العربى فى التمهيد، ص ٤٣ وما بعدها.

(٢) غادة الحلوانى: إدجار آلان بو الأعمال الشعرية الكاملة: الشعر - وادى القلق: المركز القومى للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص ١٠.

عنده، فضلا عن أن الدراسة لم تتناول - ولو من باب التعريض - الإشارة إلى تأثير «بو» فى الأدب العربى.

وقد كانت هناك بعض الترجمات لبعض إنتاج «بو» إلا أن كل مقدمات هذه الأعمال كانت مقدمات سطحية عابرة، لم تقدم دراسة تستحق النظر إليها بعين الاعتبار، سوى ترجمة خالدة سعيد لمجموعة من قصص «بو» تحت عنوان: «مغامرات وأسرار» والتى صدرت عن دار مجلة شعر ببيروت عام ١٩٦٢م، وأعادت نشرها مرة أخرى مع مقدمة ضافية لبودلير فى عام ١٩٨٦م عن دار الآداب ببيروت.

وتجدر الإشارة إلى أن دار المكشوف كانت أصدرت فى بيروت عام ١٩٤٩م كتابًا عنوانه: «المرأة فى حياة إدجار بو»، وقد أصبح هذا الكتاب فى حكم النافد بعد أن أغلقت هذه الدار اللبنانية أبوابها فى السبعينيات من القرن المنصرم.

فجاءت هذه الدراسة لعلها تسد ثغرة من ثغرات الدرس النقدى، ولا أدعى فيها أنى استوعبت تأثير إدجار آلان بو فى الأدب العربى الحديث، فهذه مساحة شاسعة تحتاج إلى جهود متضافرة، وكل ما أدعيه - وأدعو الله أن أكون قد أصبتُه - أنى كسرت الحاجز وفتحت الباب أمام المزيد من الدراسات الجادة، التى آمل أن تهتم بهذه الشخصية التى أثْرت الأدب العالمى والعربى بعبقرية إبداعية فريدة من نوعها.

وقد اشتملت هذه الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة جاءت على النحو التالى:

المقدمة:

طرحت فيها التساؤلات التى تسعى الدراسة للإجابة عنها، بعد ما ذكرت فيها الأسباب التى دفعتنى لاختيار هذا الموضوع، وأيضا وضحت فيها المنهج الذى اتبعته فى تناول هذه الدراسة، كما عرضت لأهم الدراسات السابقة.

التمهيد:

وفيه يتم التعريف بإدجار آلان بو: المكان والمكانة، من خلال استعراض سيرته الذاتية ومكانته الأدبية على المستويين: العالمى والعربى.

ويتنـاول التمهيد حلقة الوصـل، وبدايات الاتصال التى جمعت بـين الثقافة العربية والثقافـة الأمريكيـة، مـن هجرة عربيـة إلى العالم الجديـد، ودور الترجمـة والصحافة فى اتصال الثقافتين، وانتقال إدجار آلان بو إلى الأدب العربى.

الفصل الأول: تأثير إدجار آلان بو فى النقد العربى الحديث :

وتنـاول هـذا الفصل نظرية «بـو» النقدية وملامحهـا من خلال التعـرف على مفهوم النقد والشعر عنده ووظيفة كل منهما، فعرض هذا الفصل تأثير «بو» فى المدارس النقدية والمذاهب الأدبية، مثل الرمزية والرومانسـية، وبالتالى تأثر الأدب العربى بهذه المدارس والمذاهب التى ساهم «بو» فى تشكيلها والتمهيد إليها.

ولم أغفـل الحديـث فى هـذا الفصل عن الميـدان التطبيقـى بجانب الميـدان النظرى، فوضحـتُ أثر «بو» فى مدرسـة الديـوان، وعقدت مقارنة بين نظريـة عقل ونظرية «بو» فى مفهوم الشعر ووظيفته.

الفصل الثانى: تأثير إدجار آلان بو فى الشعر العربى الحديث :

اهتم هذا الفصل بالجانب التطبيقى والدراسـة النقديـة، فتناول بالعرض والتحليل ثنائيـة الموت والجـمال عند «بو» و«جبران» و«شـكرى»، كما تناول تأثـير «بو» فى «نازك الملائكة».

الفصل الثالث: تأثير إدجار آلان بو فى القصة العربية الحديثة :

انصـب اهتمام هـذا الفصل على مفهوم القصـة القصيرة عند «بو» وأثـر هذا المفهوم فى المفهـوم العربـى للقصة القصيرة، وكذلك اسـتلهام شـكل القصة البوليسـية، وثيمة تناسخ الأرواح بين «بو» وجبران، وتأنيب الضمير بين «بو» وطاهر لاشين، والسخرية والانتقام بين «بو» ويحيى حقى.

الخاتمة :

تناولـت فيهـا أهـم النتائـج التـى توصـل إليهـا البحـث، وسردت فيها أيضـا أهم التوصيات التى عنّت لى.

ولا يسعنى فى هذا المقام إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لكل من ساعدنى فى إتمام هذه الدراسة، وساهم فى إخراجها على هذا النحو، وأخص بالشكر أستاذىّ الأستاذ الدكتور عيد محمد محمود شبايك أستاذ البلاغة والنقد الأدبى بكلية الآداب جامعة المنوفية، والأستاذ الدكتور أسامة عبد الفتاح مدنى أستاذ الأدب الإنجليزى ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة المنوفية أيضا، على رعايتهما لى وعنايتهما بهذا البحث منذ كان مجرد بذرة فجزاهما الله عنى خير الجزاء، داعيا الله سبحانه وتعالى أن أكون عند حسن ظنهما وثقتهما بى، فإذا كان من توفيق فهو من الله أولا، ثم من توجيه أستاذَىّ، وإن كان هناك تقصير فهو من نفسى.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المؤلف

التمهيد

ينقسم هذا التمهيد إلى جزأين رئيسين:

أولهما: إدجار آلان بو - المكان والمكانة:

وفيـه يتم التعريف بحياة إدجار آلان بـو من الميلاد حتى الممات، فبدون التعرف على حياة الأديب وسـيرته الذاتية، وما فيها من منعطفات ومواقف لن نسـتطيع تفسـير أدبه وفهم إنتاجه.

وثانيهما: حلقة الوصل:

وفيـه نحـاول التعرف على صور اتصـال الأدب العربـى والأدب الأمريكى وطُرق هـذا الاتصـال، من هجرة عربية إلى بلاد العم سـام، وما أسـفرت عنه هـذه الهجرة من صحافـة عربيـة فى هذه البلاد، ودور هذه الصحافة فى تلاقـى الرؤى وتلاقح الثقافتين: العربيـة والأمريكيـة، بالإضافة إلى الترجمة والاطلاع المباشر وما يمثلانه من رافد رئيس من روافد الثقافة العربية المعاصرة.

كذلـك أشرت إلى ترجمـات أعـمال إدجـار آلان بـو إلى اللغـة العربية، حتـى يمكننا التعرف على جذور هذه الأعمال فى الأدب العربى، وكيفية تأثيرها فيه.

أولا: إدجار آلان بو - المكان والمكانة

توطئة:

إنْ كانت نشـأة كل مبدع وأديب لها تأثير واضح أو خفى فى إنتاجه الفكرى والفنى، فإن نشـأة «إدجار آلان بو» Edgar Allan Poe لها بالغ الأثر فى مسـار حياته الشخصية و الفنية على حد سـواء؛ حيث تجلت انعكاسات هذه النشـأة بأطوارها المتباينة فى أعماله الإبداعية المختلفة، سـواء القصصية منها أم الشعرية، فقد «كانت شخصيته فريدة آسرة تتميز مثل نتاجه بطابَع من الكآبة لا حدود له»[(1)].

حتى إن «فنسنت بورانيللى Vincent Buranelli» فى كتابه «إدجار آلان بو القصصى والشـاعر» يـرى أن ما كتبه «بـو» ليحمل بين طياتـه طرفًا من تاريخ حياته[(2)]، أو سـيرة ذاتيـة على حد تعبير "بودلـير" الذى حمل هاجس المطابقة بين الفنان والكائن، بين المبدع والعمل الإبداعى، إلى درجة جعلته يعتبر أقاصيص «بو» مجتمعة سِيَرًا ذاتية، بهذا المعنى أو ذاك.

ولقـد غدت هذه الأعـمال ومبدعها مادة خصبـة لعديدٍ من الأبحاث والدراسـات السيكولوجية، وغدت أيضا نموذجًا يُحتذى به فى جملة من التحليلات النفسية، ومضربًا للمثـل فى كثير من نظريات العملية الإبداعية، سـعيًا لاكتشـاف أعـماق النفس البشرية

---

(١) مقدمة بودلير: ترجمة، خالدة سعيد ضمن ترجمتها للقط الأسود وقصص أخرى لإدجار آلان بو، دار الآداب بيروت، ط الثانية ١٩٨٦ م، ص٥.

(٢) إدجار آلان بو القصصى والشاعر: فنسنت بورانيللى، ترجمة عبد الحميد حمدى، دار النشر للجامعات المصرية، (د. ت)، ص ٢٥.

وكوامنها، وما تحويه من غرابة ومفارقة، بالإضافة إلى فك طلاسم اللاوعى وتعقيدات اللاشعور فى عملية الخلق والإبداع[1].

وقد أسهمت شخصية «بو» وسيرته النفسية فى دراسات التحليل النفسى؛ وكانت مصدر إلهام لنظرية فرويد للتحليل النفسى خاصة السيرة الذاتية منها؛ حيث «تقوم السيرة النفسية على برنامج فرويد فى مقدمته لكتاب مارى بونابرت عن إدجار آلان بو: إنها دراسة قوانين النفس الإنسانية من خلال أفراد أفذاذ، تحاول بونابرت تحديد عصاب «بو» بشكل خاص حول مجامعة الجثث nécrophilic غير أن منهجها يتجاوز هذا المشروع، إذ تكشف فى بحثها عن البِنَى المشتركة فى العديد من الأعمال الأدبية عن نوى هوامية fantasmatiques معقدة تظهر مختلف أشكال الصراع النفسى التى يكونها التخيل وتركيب ونظام ترميز النص»[2].

ومن ناحية أخرى، فإن «بو» نفسه كان مولعًا بالتحليل النفسى لشخصياته لدرجة أنه كان يبدو حين يكتب كأنه يكتب تاريخ حالات نفسية حقيقية، يمكن مطابقتها على كثير من حالات المرض النفسى فى سجلات الأطباء النفسانيين.

وهذا ما دفع «لاكان Lacan» ليقوم بتنظير وظيفة «الرسالة» فى اللاوعى انطلاقًا من قصة «بو»: «الرسالة المسروقة»، وفيها يحاول «لاكان» إنشاء نظرية جديدة للاوعى وللقوانين النظامة للعلاقات المابين – ذاتية Intersubjectifs ، وفى الواقع هو يبحث عن منطق اللاوعى للعلاقات المابين – ذاتية وللعلاقات مع الحقيقية، ولقد اعتقد

---

(١) هناك كثير من الدراسات العربية فى علم النفس الأدبى التى أشارت إلى إدجار آلان بو أو أعماله، منها على سبيل المثال: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضى، شاكر عبد الحميد، وكتابه الغرابة: المفهوم وتجلياته فى الأدب، والكتابان صادران عن سلسلة عالم المعرفة الكويتية، الأول: ع ٣٦٠ فبراير ٢٠٠٩، والثانى: ع ٣٨٤ يناير ٢٠١٠ م وكتابه الأسس النفسية للإبداع الأدبى فى القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ – علم النفس والأدب: سامى الدروبى، دار المعارف، ط الثانية، (د. ت).

(٢) مدخل إلى مناهج النقد الأدبى: مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة الكويت، العدد ٢٢١، مايو ١٩٩٧، ص ٧٥.

«لاكان» فى عـام ١٩٥٦ بأنـه توصـل إلى ذلك بفضل قـراءة نص «بو» الـذى هو عبارة عن تحقيق بوليسـى (تحقيق آخـر بعد أوديب وهاملت) يقوده بنجـاح «دوبان» Dupin الشهير»[١].

وفيما يبدو أن أعمال «بو» - خاصة القصصية - تُعدّ نموذجًا متكاملا لعدم الاستقرار والاتزان النفسى، إذ تتميز قصصه بالغرابة والغموض، والقلق النفسى والاستغراق فى الذات، كما تصور عالم الأحلام وما فيه من أوهام، وتهتم بما يثير الرعب ويجمد القلب، عبر رسـمها صورة قاتمة لبواطن النفس البشرية، وما يلفها من ظلام غاشـم لسلوكيات الشخصية الإنسانية.

وهذا القلق النفسى وعدم الاتزان الذى صوره «بو» وعاشه؛ من أهم عوامل الإبداع الفنـى وفقا لما أكده "يونج Jung" حين يرى أن سـبب الإبـداع الفنى الممتاز «هو تقليل اللاشعور الجمعى فى فترات الأزمات الاجتماعية؛ مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه للحصول على اتزان جيد، بالطبع يمكننا القول هاهنا إنه ليست الأزمات الاجتماعية فقط هى التى تعمل على قلقلة اتزان الحياة النفسية للفنان، فالأزمات النفسية الخاصة بالفنان أيضا - بصرف النظر عن الأزمات الاجتماعية - قد تعمل أيضا على هز استقراره واتزانه النفسى مما يدفعه إلى استعادة ذلك الاتزان المفقود»[٢].

والخلاصـة أن العمـل الإبداعـى لدى «بـو» هو ترجمة صادقـة لحياته أو قـل الحُمّى المسماة حياة على حد وصفه الدقيق لها فى إحدى قصائده الشعرية :

شكرًا للسماء زالت الأزمة - زال الخطر

والمرض المتريث انتهى أخيرًا

والحُمّى التى تُسمَّى "الحياة" انهزمتْ أخيرًا

أعرف حزينًا أننى مجرد من قوتى

---

(١) انظر السابق، فصل النقد التحليلى - النفسى مبحث «لاكان والرسالة المسروقة لبو»، ص٦٦ وما بعدها.
(٢) الأسس النفسية للإبداع الأدبى فى القصة القصيرة خاصة: ص ٨١.

ولا عضلة أحرك بينما أرقد ممددًا تمامًا

لكن لا يهم - أشعر أننى أفضل أخيرًا(١).

ومن ثَم نرى هذه الحياة كما يشير كميل قيصر داغر «تنزل بكل رهبتها وعذابها، بكل ذكرياتها وأوهامها، بكل ما فيها من تماثل بين الحقيقة والحلم، فى الإطار المتكامل للعمل الأدبى، سواء أكان قصيدة أم قصة أم أقصوصة، مدخلة إيانا فى هذا الجو الخانق، جو (القصص الخارقة) والكتابات الهاذية إلى هيلانة وآنى وأولالى ولينور، إلى موريلا وأنابيل لى، كل الأسماء الجميلة التى حملها «بو» على ذراعيه إلى القبر، وأودعها فى الوقت ذاته قالب (الخلق الإيقاعى للجمال) الذى هو الشعر، إلى الحد الذى تمحى فيه المسافة بين القبر والكلمة، ونصل معه إلى اعتبار أدب «بو»، الذى يندر فيه الهواء على حسب تعبير صاحب (أزهار الشر) مقابر لكنها حافلة بالعائدين.

ولعل اللازمة التى يكررها الطائر المشئوم فى قصيدة الغراب Never more القاتمة السوداء هى الاختصار المكثف لشخصية إدجار بو التى هى حياته، ولأدبه الذى هو أيضا بالمقدار ذاته حياته، إن الغراب هنا مقدار «بو»، وبهذا المعنى يصبح هو «بو»(٢).

---

(1) For Annie, The Works of Edgar Allan Poe, Edmond Clarence Stedman & George Edward Woodberry, Vol: X, Chicago, Stone and Kimball, 1895, P 90.

Thank Heaven! the crisis-
The danger is past,
And the lingering illness
Is over at last-
And the fever called «Living»
Is conquered at last.
Sadly, I know
I am shorn of my strength,
And no muscle I move
As I lie at full length-
But no matter!-I feel
I am better at length.

الترجمة من ديوان وادى القلق، ص ١٩٢.

(٢) توطئة كميل قيصر داغر لترجمة كتاب إدجار آلان بو: تأليف جان روسلو، سلسلة أعلام الفكر العالمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٨، ص ٧ وما بعدها بتصرف يسير.

وفى العبارة التى دُوِّنت على اللوحة التذكارية لـ« بو» فى متحف الفن الحديث فى نيويورك خير شاهد وأصدق دليل على تلك الأزمات النفسية والاجتماعية التى أثَّرت بشكل مباشر فى عبقرية «بو» وإبداعه، إذ دُوِّن عليها: «كان عظيمًا فى عبقريته، تعسًا فى حياته، بائسًا فى موته، ولكن شهرته ستبقى للأبد»(١).

الجذور الفنية :

ينتسب «بو» إلى أسرة ذات جذور فنية، فأمه "إلزابيث أرنولد" Elizabeth Arnold قدمت إلى بوسطن بصحبة أمها الممثلة فى المسرح الملكى "كوفنت جاردن" Covent Garden ثم عمت أمه بذات المسرح، وتزوجت من ممثل كوميدى هو أحد أعضاء فريق التمثيل فى ١٨٠٢م إلا أنه توفى فى ١٨٠٥، وارتبطت أمه بشخص آخر هو "ديفيد بو" David Poe الذى كان الابن الأكبر لأبيه ويحمل اسمه، لذا يرفض أبوه المشهور بوطنيته وثوريته، والذى حفر اسم العائلة فى "ماريلاند" Maryland بخدماته الجليلة لوطنه ـ زواج ابنه ديفيد من إليزابيث(٢)، إلا أن ابنه ديفيد عَقَّه وتزوج منها ورحل معها، بل وعمل ممثلا أيضا، وأنجب منها ثلاثة أطفال هم: ويليم الطفل الأكبر، وإدجار الطفل الأوسط، وروزليا الطفلة الصغرى.

«وكان لأمه شهرة فى مسارح تلك المدينة [بوسطن] ومسارح ريتشموند وبلتيمور وفلادلفيا ونيويورك، وقد هجرها زوجها تاركا لها ثلاثة أطفال؛ فجعلت ترعاهم حتى أدركها الموت فى شبابها، ولمّا يبلغ «بو» الثالثة من عمره»(٣).

وتجدر الإشارة إلى أن أخاه "هنرى بو" الضابط فى البحرية، كان شاعرًا فى أوقات فراغه وقد نشر فى عام ١٨٢٧ قصيدة بعنوان: «من أجل الأمريكى الشمالى»(٤).

---

(١) الطاهر أحمد مكى: القصة القصيرة: دراسة ومختارات، دار المعارف، الطبعة السادسة، ص ٨٠.
(2) The works of Edgar Allan Poe, Vol: I, P3.
(٣) إدجار آلان بو ـ دراسة ونماذج من قصصه: إميل روفائيل، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣، ص٩.
(٤) انظر: إدجار آلان بو: جان روسلو، ترجمه وقدم له، كميل قيصر داغر، ص ٢٦.

طفولة بائسة:

اختارت السيدة العقيم "جون آلان" Mrs. John Allan الطفل إدجار لتتولاه بالرعاية والحنان، ولكى تتخذ منه ابنا لها، بيد أن زوجها - ذلك التاجر المرموق - رفض أن يتبناه، وتحت إلحاحها ورغبتها فى إشباع غريزة الأمومة التى حُرمت منها؛ أذعن زوجها وقَبِل رعاية الطفل وتبنِّيه على مضض، ولكن بشكل غير رسمى، وفى ١١ ديسمبر ١٨١١ تم تعميد إدجار، وحصل على اسم كافله "آلان"، وأصبح من ذلك اليوم يعرف باسم إدجار آلان.

ولا يُعرف على وجه الدقة متى ولد «بو»، فهو نفسه ذكر تاريخين لميلاده فى عام ١٨١١ م وعام ١٨١٣ م، على الرغم من أن تاريخ ميلاده المدون فى أوراق التحاقه بجامعة فرجينيا يشير إلى أنه مولود فى ١٨٠٩ م، وتحديدًا فى التاسع عشر من شهر يناير.

مع ذلك، فإن سجلات أكاديمية النقطة الغربية العسكرية West Point Military Academy وسجلات قسم الحرب بالولايات المتحدة الأمريكية United States War Department تشير إلى تواريخ مختلفة عن هذا التاريخ، إلا أن هناك شواهد كثيرة تؤكد أن «بو» ولد فى بوسطن فى ١٩ يناير ١٨٠٩[١].

فى صيف ١٨١٥ تم إرسال إدجار إلى إحدى المدارس فى ضواحى لندن بإنجلترا، وبالتحديد فى أكاديمية القس «د. برنسبى» Rev. Dr. Bransby بمدينة "ستوك نوينغاتون" Stoke Newington ولقد عانى فيها إدجار كثيرا، وأضحت أيامه فيها بائسة وكئيبة، فقد عاش فيها وحيدا وقَلِقا، ولقد تركت فيه هذه التجربة أثرا عميقا، فقد أشار فيما بعد إلى هذه المدرسة ذات الذكرى الأليمة فى قصته "ويليم ويلسون"، كما كتب فى "مجلة بيرتون" Burton's Magazine عدد أبريل ١٨٤٠: «منذ التجربة البائسة

(1) J. H. Whitty: The Complete Poems of Edgar Allan Poe, Boston and New York, Houghton Mifflin Company & The Ribersibe Press Cambridge, 1917, P xix.

لأيام طفولتى الدراسية وحتى وقت كتابة هذه السطور، لم أرَ الكثير الذى يعضد من الفكرة التى يؤمن بها الكثير من الناس، وهى أن الأطفال هم أسعد البشر قاطبة»[1].

شباب ضائع:

فى صيف ١٨٢٠م قفل «بو» عائدا إلى أمريكا وتحديدا ريتشموند بفرجينيا، بعد ما قضى فى رحاب إنجلترا خمس سنوات، فى صحبة عائلـه «آلان»، والذى قرر العودة إلى أمريكا نظرا لظروفه الاقتصادية وتعثر حياته الماليـة، ورغب «آلان» فى أن يحصل «بو» على قدر مناسب من التعليم الراقى فألحقه بمدرسة «ج. هـ. كلارك J. H. Clarke» وإن كانت هذه الرغبة تتناسب مع طبيعة «آلان» الصارمة وشخصيته الحازمة، فضلا عن عقليته العملية، فإنها لا تتناسب مع شخصية «بو» الطامحة، وطبيعته الجامحة، على الرغم من عقليته النابغة، والتى أهلته للالتحاق بجامعة فرجينيا فى ١٨٢٦.

بيد أنه لم يستمر فى الدراسة طويلا، لإسرافه فى شرب الخمر ولعب الميسر وخسارته المستمرة فى المقامرة؛ مما أدى إلى تراكم الديون عليـه، وأبى كافلـه «آلان» بعدما رأى منه اتباعه لهواه، وانغماسه فى لهوه، وسوء تصرفاته، أن يتحمل تبعات أخطائه وهفواته فيقضى دَينـه، أو حتى يستمر فى سداد مصروفاته الدراسية، فكانت النتيجة الحتمية والطبيعية أن يتوقف «بو» عن استكمال الدراسة فى الجامعة، وهو لم يكن قد أتم فيها سوى أحد عشر شهرا[2].

ظن «آلان» أن توظيف «بـو» فى مكتب لأحد جيرانه السابقين كفيل بأن يُكسب «بـو» الجدية فى الحياة والاعتماد على النفس بأسلوب عملى، «ولكن طبيعة «بو» الثورية المتمردة جعلته يهرب فى عام ١٨٢٧ إلى بوسطن، حيث قام بنشر أول ديوان شعرى له: «تامرلين» ونشر تحت اسم مستعار وهو بقلم بوسطنى، وهو لم يتجاوز بعد الثامنة عشرة

(1) J. H. Whitty: The Complete Poems of Edgar Allan Poe, P xxiii «Since the sad experience of my schoolboy days to this present writing, I have seen little to sustain the notion held by some folks, that schoolboys are the happiest of all mortals».

(2) Britain Encyclopedia: Edgar Allan Poe. http://www.britannica.com

مـن عمـره»[1]، وفى ذات العام قرر «بو» الانتظام فى سـلك الجيش، وخـدم بالفعل لمدة عامـين فى جيـش الولايات المتحدة الأمريكية حتى بلغ درجة رقيب، وسـمع أن والدته بالتبنى وصاحبة الفضل عليه توفيت فذهب لتعزية زوجها.

عفا «آلان» عنه وتوسط له فى دخول الكلية الحربية «ويست بوينت» فى عام ١٨٣٠، ولكنه ما لبث أن فُصل منها بعد عشرة شهور لسوء سلوكه، فطبيعته المتمردة وشخصيته المضطربة تأبى الخضوع لأى نظام صارم أو رتيب يتعارض معها، وكانت هذه هى القشة التى قصمت ظهر الصفح الفاتر بين «آلان» وبين «بو» وانقطع حبل الود إلى الأبد، فبعد زمـن غـير بعيد توفى «آلان» وعندما فُتحت وصيته تبين أنه تجاهل إدجار تماما ولم يوصِ له بشىء على الإطلاق.

معيشة القلم:

اضطـر «بـو» إلى الاعتـماد على نفسـه فى شـق طريقـه بالأسـلوب الذى يتـلاءم معه ويتناسـب مـع شـخصيته الفذة، وقـد أدرك أنه يملك ناصيـة الكتابة وأنـه أوتى موهبة الشـعر، وظن أن احتراف الكتابة أو قرض الشـعر كفيل أن يوفر له سبل العيش الرغد، خاصـة أنـه كان قـد نشر من قبـل ديوانه الأول، ثم نـشر قصائده تباعـا فى عام ١٨٢٩، ثـم جمـع كل قصائده التى كتبهـا فى هذه الفترة المبكرة فى طبعة ثانيـة عام ١٨٣١، إلا أن أشعاره هذه لم تحظَ بالنجاح المتوقع، كما أنها لم تجلب له أى شهرة تُذكر.

حتـى جاء خريـف ١٨٣٣ فحاز «بـو» على جائزة القصـة القصيرة بمدينـة بلتيمور عاصمـة الجنـوب الأدبية إذ ذاك، وكان قدرها خمسـين دولارا، وبالرغـم من أن اللجنة منحت «بو» الجائزة متأثرة بالجانب الشكلى إلى حد كبير، فهو كان قد تقدم بست قصص كتبهـا بخـط جميـل للغاية، كما لـو كان طباعة، وجلدهـا فى أناقة باهرة، غـير أنه ما لبث أن نشر إحدى هذه القصص السـت، وهى «رسـالة وجدت فى زجاجة» حتى سـلطت عليه أضواء الشـهرة، وفتحت له المجـلات الأدبية أبوابها للنشر حتى وصل إلى منصب

---

(١) يحيى معوض أحمد: مختارات من أشعار إدجار آلان بو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، ص ٨.

رئيس التحرير وهو فى سن الثانية والعشرين من عمره، بفضل مواهبه المتنوعة وعبقريته المتجددة.

عمـل «بـو» بالتحرير الأدبـى فى عدة مجـلات، من أشـهرها مجلة «الرسـول الأدبى الجنوبية The Southern Literary Messenger" ومجلة «ريتشموند» سواء أكان رئيسا للتحريـر أم محررا أدبيا أم مراسـلا، وقد أثرى هذه المجـلات بمقالاته النقدية والأدبية، كـما أسـهمت هذه المجـلات فى إثراء إبداعه القصصى والشـعرى الـذى كان يكتبه لهذه المجلات، «لذلك ارتبط طول قصصه بالمساحة المتاحة لها فى الصحف، يشهد على ذلك كل ما كتبه من قصص باسـتثناء رواية «حكاية آرثر جوردن بيم Narrative of Arthur of Gordon Pym التـى فـرض عليها مضمونها ألا يتقيد بمسـاحة صحفية محددة»[1]، فجميع أعماله - ما عدا محاضرته فى الشعر - ظهرت أول ما ظهرت فى المجلات الأدبية.

استطاع «بو» أن يجتذب عددًا كبيرًا من القراء إلى المجلات التى عمل بها، ويزيد من رواجهـا، ويجعلهـا من كبرى المجـلات الأدبية[2]، فأعماله تدفع القـارئ إلى عالم الجنون والأوهام، وتترك فى أعماق نفسـه شـيئا غامضا ومرعبا، وتجمد فى عروقه الدم، وتثير فى أعصابه التوتر والانفعال، وفى ذات الوقت تمزج بين الأحلام الجميلة والمآسـى الحزينة، فى رومانسـية حالمـة، وخيال فيـاض، فى ظلال بؤس قاتم وهدوء قاتـل يفجر فى النفس مكنوناتها المخبوءة، ومشاعرها المدفونة، مستخدما لغة زاخرة بالإيقاع الموحى، وألفاظا مليئة بأصداء الموسيقا الساحرة، وصورا مكتظّة بالرمز المكثف.

استقرار وانهيار :

فى ربيـع ١٨٣٦ وبعـد أن حقـق نجاحـا ملموسـا فى عملـه الصحفـى، شـعر «بو» بالاسـتقرار المـادى؛ مما حدا به أن يتزوج من ابنة عمتـه «فرجينيا كليم" والتى لم تتجاوز أربعة عشر ربيعا، تلك الفتاة الجميلة الغضة، والتى أحبها حبا جمّا، وألمت بسويداء قلبه

(١) السابق: ص٩.

(٢) انظر: إدجار آلان بو .. دراسة ونماذج من قصصه، ص ١١.

لماً، والتي جاءت لتبعث في وجدانه شعاعا مضيئا في ظلمات نفسه الكئيبة، ولتفتح له باب السعادة على مصراعيه بعدما ذاق البأساء والضراء.

تنقّل - كعادته المضطربة والتي تأبى الاستمرار والاستقرار على حال - من مجلة إلى مجلة، ومن مدينة إلى مدينة، فانتقل إلى فلادلفيا ثم إلى نيويورك ليعمل بعدة مجلات فيهما.

جمع في عام ١٨٤٠م مجموعة من قصصه ونشرها في مجلدين بعنوان: «حكايات الخيال والفزع" Tales of the Grotesque and Arabesque وذاعت شهرته في الآفاق، وملأت الأرجاء، واستمرت شهرته في الانتشار بعد نشر قصة «الحشرة الذهبية" في عام ١٨٤٣ وقصيدة «الغراب" في عام ١٨٤٥م، وفي ذات العام صدر له مجموعة قصصية بعنوان «حكايات" وديوان شعري بعنوان «الغراب وقصائد أخرى" مما حقق له ما يصبو إليه من شهرة، وإن لم يحقق له ما يرجو من مال وكسب.

فمن سخرية الأقدار أنه حين تجلت مواهبه، لم تكفل له كتاباته ما يقيم به أوده، فلم ينصفه أصحاب المجلات حين سلبوه روائعه بأبخس الأثمان، وتركوه يرتع في معيشة ضنك، وينغمس في فقر مدقع، ويتحالف مع حال موجع، يلاقي العذاب والهوان من ضيق ذات اليد.

فراق الأحبة :

في يناير ١٨٤٧م، فارقت زوجته وحبيبته «فرجينيا» الحياة بعد معاناتها من مرض السل، ذلك المرض المشئوم الذي مات بسببه كثير من أحباء «بو» وعلى رأسهم أمه، ومما زاد آلام «بو» أنه كان يحب زوجته وابنة عمته إلى حد كبير كما جاء في إحدى رسائله، أضف إلى ذلك ما كان يعانيه «بو» من ضيق ذات اليد وقلة الكسب؛ حتى أصبح لا يستطيع أن يوفر الطعام أو الحطام ليرد عن زوجته غائلة البرد ولهيب الجوع.

اندفع «بو» إلى الخمر وانكب على الأفيون ليغرق في عالم الأوهام، ويهرب من مرارة الآلام، بعدما فشل في أن يبيع قصيدته الخالدة «الغراب» ليخفف من آلام زوجته الملقاة

بجـواره عـلى فراش من القش، والتى فتـك بها المرض، فبعد أن كانت حنجرتها تشـدو وتغرد بالأغانى، باتت تنبح بالسعال.

حاول أصدقاؤه مسـاعدته وتخفيف آلامه وإزالة أحزانه، بعد فشـله فى بيع قصيدته، فطلبـوا منـه أن يلقى عليهم قصيدته، وما إن فرغ «بـو» من إلقاء قصيدته حتى قام أحد الحاضرين بخلع قبعته، وجمع خمسة عشر دولارا من الحاضرين(١).

لم يجد «بو» مفرا من الرحيل عن «فيلادلفيا" بعد أن وجد عملا فى صحيفة «برودواى Broadway» فى نيويـورك، وكانـت الرحلـة قاسـية عـلى «فرجينيا" التى سـيطر عليها المرض وتوغل فى أوصالها.

ظـل «بـو» يبكى على ما حـل بزوجته وما أصاب حبيبته، حتـى أُصيب هو بالمرض، وأضحت يداه ترتعشان لا تستطيعان أن تمسكا بالقلم، ومن سوء حظه أن رئيس تحرير المجلـة التى كان يعمل بها كان يصر على أن يقرأ بنفسـه خطـه؛ ليتأكد من أن «بو» بحالة طبيعية تسمح له بالكتابة.

اضطـر «بـو» فى النهايـة إلى ترك العمـل والخـروج فى رحلة علاجية مـع زوجته إلى «فردهام»، إحدى ضواحى العاصمة «نيويورك» لعل صحتها تتحسن، وكالعادة أثرت حالـه فى أصدقائـه ومعجبيـه فجمعوا لـه سـتين دولارا، فانطلق ليبتـاع لزوجته الدواء ولكـن بعد فـوات الأوان، وقضت «فرجينيا» نحبها وهى تقبـض بإحدى يديها على يد «بو» وبالأخرى على يد أمها، وكان آخر ما نطقت به :

«يا أماه، أقسمى لى على ألا تتركى إدجار وحده أبدا» ثم رددت Nevermore والتى تعنى أبدًا، وقد ردد «بو» فى شجن هذه الكلمة فى كل مقطع من مقاطع قصيدته الغراب.

ولضيـق ذات اليـد - أيضـا - وكفـاف العيش عجز «بـو» عن دفن زوجتـه، إلا أن أحد الجيران تبرع له بنفقات التكفين والدفن، وفى صباح اليوم الذى دفن فيه «فرجينيا»

(١) انظر: مختارات من أشعار إدجار آلان بو، ص١١.

أُصيب «بو» بالحمى وكادت تفتك به، وتحت وطأة هواجس الحمى وتخاريف الرؤى كتب قصيدته الأخيرة «يوريكا» Eureka وهى كلمة يونانية بمعنى وجدتها.

البحث عن الحب:

عبثا حاول «بو» أن يجد حبا آخر ينسيه فراق زوجته وعشيقته «فرجينيا»، وكعادته المضطربة تنقل بحبه من امرأة إلى امرأة فأحب الشاعرة «أُسجود Osgood» على الرغم من أنها متزوجة، وأحب السيدة «مارى لويز شو Mary Louise Shew» التى ساعدته فى مرض زوجته واهتمت به بعد موتها، ولما كرر الزيارات إليها طلبت منه أن يعقدا قرانهما[1]، ولكن كعادته لم يستجب لأى ارتباط.

وطاف به حبه إلى الشاعرة «سارة هيلن ويتمان Sarah Helen Whitman» التى تكبره بسبع سنوات، وتبادل معها مراسلات عاطفية[2]، وكان قد التقى بها أثناء زيارة لبوسطن فى صيف ١٨٤٥م[3]، كما كان فى ذات الوقت يعشق امرأة أخرى هى السيدة «ريتشموند Richmond»، وفى النهاية عاد ليجدد حبه القديم بالسيدة «شلتون Shelton» حبيبة صباه التى فرق زواجها برجل آخر بينهما، وما إن استجابت له ووافقت على الارتباط به حتى ذهب إلى بلتيمور لينهى أوراق الزواج، بيد أنه وجد أصدقاءه فانكب معهم على الشراب واللهو، وتركها خلفه تنتظر، حتى جاءها النذير بفسخ «بو» لخطبتها، فما وجدت إلا أن تطلب منه رسائلها، ومع ذلك فإنه أبى[4].

نهاية المأساة ومأساة النهاية:

بعد وفاة زوجته أمسى «بو» شبه مجنون إن لم يكن مجنونا حقا، واستسلم للخمر والمخدرات، وظل يعيش فى عالم الأشباح وأضغاث الأحلام، وتحت وطأة الهواجس

---

(1) The Life of Edgar Allan Poe ,George E. Woodberry, VOL 2, Boston and New York, Houghton Mifflin Company,1909, P 228.

(٢) عرض كتاب Poe's Helen لهذه المراسلات، وتناول بالتفصيل علاقتهما العاطفية، انظر:
Poe's Helen: Caroline Ticknor, New York, Charles Scribner's sons, 1916.

(3) The Life of Edgar Allan Poe: VOL 2, P265.

(٤) السابق: ص ٣١٩.

والأوهام التى سيطرت عليه حاول فى ذات مساء الانتحار، إلا أن أصدقاءه أنقذوه فى اللحظات الأخيرة.

فى يونيو ١٨٤٨م، عاد «بو» إلى فيلادلفيا ليلتقى بنخبة من رواده ليقرأ عليهم قصيدته الأخيرة، وما إن حطت قدماه ميناء فيلادلفيا حتى هرب إلى أحد أصدقائه وهو الرسام «جون سارتين John Sartin» بدلا من أن يتوجه إلى المنتظرين من رواده، وطلب من صديقه أن يخبئه ويحميه من هؤلاء الرجال الثلاثة الملثمين الذين يطاردونه من نيويورك، وطلب منه أن يعيره « موسى» ليحلق شاربه حتى لا يتعرف عليه هؤلاء الملثمون.

علم «سارتين» أن «بو» ليس بطبيعته وخاف عليه أن يقتل نفسه بالموسى، فهذب له شاربه بدلا من حلقه وعاد به إلى نيويورك دون أن يلقى قصيدته، وقضى «بو» باقى حياته فى غيبوبة فكرية وشرود ذهنى، واضطراب نفسى.

وبعد اختفاء دام لقرابة خمسة أيام وجد شرطىٌّ «بو» ملقّى على أحد أرصفة بلتيمور، وهو فى حالة من الاضطراب العقلى فتم نقله إلى «مصحة كلية واشنطن Washington Medical College»، وهو يهذى بكلمات من خاتمة روايته «قصة آرثر جوردن بيم»:

«ولكن فى طريقنا، ظهر فجأة شبح إنسان ملثم، حجمه أكثر بكثير من حجم أى ساكن لهذه الأرض، وكان لون بشرته أشد نصوعا من بياض الثلج»(1).

وبعد يوم أو أقل من دخوله للمصحة فاضت روحه إلى بارئها وهو يردد «يا إلهى أنقذ روحى البائسة»(2) وتحديدا فى صبيحة يوم الأحد الساعة الخامسة فجرا، فى السابع من أكتوبر ١٨٤٩م.

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe, VOL: 5, P250. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow.

(2) Ibid, P 347, Lord help, my poor soul.

سهام النقد وخناجر الغدر :

مـا لبـث «بو» فى قبره هنيهة حتـى صدرت مقالة لمنفذ وصيتـه الأدبية والمشرف على أعماله الأدبية «جريسوولد Griswold»، وتحديدا بعد يومين فقط من وفاته، وقد جعل «جريســوولد» مـن المقالة سـيرة ذاتية لبو، غير أنـه لم يكن أمينًا فيها ذكـر[1]، إذ ادعى أنه حصل على رسـائل شـخصية من «بو»، وتميزت هذه الرسائل المزورة بكل ما يشين «بو» وينتقص من قدره ويشوه صورته.

امتلأت السـاحة الأدبية والنقدية بكثير من الجدل حول هذه الاتهامات التى وسـم بها «جريسـوولد» مؤتمنه «بو» وخاصة بعدما نشر بعد عام سيرة لبو، وقد حاول جاهدًا أن يعمـل معـاول الهـدم فى شـخصية «بو»، وكل ما يلوث سـمعته، ففضـلا عن وصفه بأنه سـكير وزير نساء رماه بالحسـد والغرور، ونكران الجميل والاستعلاء، والاستبداد بالرأى والضيق بمن يخالفه.

و السيرة الذاتية التى شملتها مقدمة الطبعة الأولى لمجموعة أعماله، أقل ما يمكن أن يقـال عنها، إنها غير منصفة[2]، بيد أن أصدقاء «بـو» الأوفياء هرعوا للذب عنه والذود عن حوضه، بعدما غيَّبته المنية، مسوقين برغبة مخلصة فى إنصافه[3]، وذكروا حبه لزوجته ووفـاءه لهـا حتى بعد مماتها، وأكدوا أنه لم يكن حاقدًا على أحد؛ على الرغم ممَّا وجده من غبن وظلم من معاصريه.

وعـن ذلـك يذكر أمين روفائيـل أنه: «قد تتابـع بعد ذلك كثير مـن الباحثين تكلفوا الجهـد فى اسـتقصاء سـيرته، وأثبتوا أن «جريسـوولد» قسـا عليـه أعنف القسـوة، وأن أقبـح ما اتهمه به ليس له مـا يؤيده، وأن بواعثه على الغدر به هى ما أضمر له من ضغينة

---

(1) Look: Edgar A. Poe: A Study: John W. Robertson M. D., San Francisco, Bruce Brough 1921, P 71.

(2) Look: Shelf of Fiction: American Fiction: Selected by Charles W. Eliot Lld, Edited with Notes and Introductions: by William Allan Neilson PhD, Published: by P. F. Collier & Son, 1917, P 327.

(3) The Life of Edgar Allan Poe: VOL 2, P 385.

وموجدة، وأنه فى كيله التهم لم يضنَّ بنفسه على الكذب، واختراع النقائص، والاستناد إلى الشائعات، ولم يتحرج أن يعبث برسائل «بو» إليه بالحذف والإضافة والتحريف، بل تجاوز ذلك إلى تزوير رسائل ادعى أنه تلقاها منه ليدعم افتراءه»[١].

أما عن سكره وإدمانه للخمر الذى انتقد «بو» عليه كثيرا، فينبرى الشاعر الفرنسى «بودلير Baudlaire» مدافعا عن ذلك فيؤكد أن كمية قليلة من الخمر أو الشراب كانت تكفى للتأثير فيه، وربما كانت الكأس الواحدة كفيلة بأن تدير رأسه، مرجعا السبب فى ذلك إلى وحدته وشقائه الهائلين، وآلامه فى حياته اليومية، مع ما اكتنفه من أحقاد وشتائم أدبية، فيشير «بودلير» إلى هذا قائلا: «من هذا كله كان يهرب إلى سواد السُّكر إلى ما يشبه القبر التمهيدى، وهو لم يكن يشرب كما يفعل الكحولى المنهوم، بل كما يشرب الرجل الخشن القاسى بنشاط واقتصاد فى الوقت، كما لو أن فى داخله شيئا يريد أن يقتله، ثم إن صفاء أسلوبه وإحكامه، ووضوح تفكيره، وحماسه للعمل، هذا كله لم يكن يتأثر إطلاقا بعادة سُكره»[٢].

وهذا ما أكده «بو» نفسه حينما «كتب فى العام السابق لوفاته خطابًا إلى سارة هويتمان ذكر فيه أنه كان يشرب لا قصدا لمتعة ولكن كى يهرب من عذاب ذكرياته، من وحدته التى لا تحتمل من خوفه من نهاية غريبة توشك أن تلم به»[٣].

لقد وجد فى الشراب رفيقا له إذا ما أراد أن يهرب من واقع الحياة، وفى شهادة رئيسه المباشر فى الجيش التى قدمها «بو» عند التحاقه بالأكاديمية الحربية دليل دامغ على هذا، إذ يقول:

«لقد اشتغل إدجار بو - الصول السابق بالجيش - تحت إمرتى فى الفرقة الأولى من المدفعية، فى الفترة من يونيه ١٨٢٧ إلى يناير ١٨٢٩، وكان سلوكه فى الفترة المذكورة

(١) إدجار آلان بو.. دراسة ونماذج من قصصه، ص ١٦.
(٢) مقدمة بودلير: للقط الأسود وقصص أخرى لإدجار آلان بو، ترجمة، خالدة سعيد، ص٦.
(٣) إدجار آلان بو القصصى والشاعر: فنسنت بورانيللى، ص٢٦.

مثاليـا، لقد كان يشـغل وظيفـة كاتب للفرقة، وكان يؤدى عملـه فيها على وجه السرعة وبكل إخلاص، إن عادته طيبة ولم يكن يشرب قط»[١].

لـذا؛ فإن «بودلير» يرى فى شراب «بو» وسـيلة للتذكر ومنهجا خلاقا للعمل، يلائم طبيعته الجامحة وشخصيته الطامحة، فقد كان «بو» يعجز أن يقاوم رغبته الجامحة فى الالتقاء بعوالم الرؤى العجيبة والخيالات الغريبة، والتصورات البالغة النعومة واللطافة، «كانت هذه المعارف والصداقات القديمة تجذبه إليها بطغيان، وكان يسلك إليها الطريق الأكثر خطرًا، لكن الأكثر استقامة، إن جزءا مما يخلق سرورنا اليوم، هو نفسه الذى أماته»[٢].

مكانته الأدبية:

على ذات القدر من تضارب الآراء وتناقض الاتجاهات حول شخصية «بو» وسيرته الذاتية؛ كانت الآراء النقدية ووجهات النظر الأدبية فى إبداعاته الفنية، سـواء الشـعرية منهـا أم القصصية، وحتى النقدية، والحقيقـة لا يوجد أديب من أدباء الولايات المتحدة الأمريكية احتدم الجدل حول حياته وشـخصيته بشـدة مثلما احتدم الجدل حول إدجار آلان بو[٣]، وقد انقسموا حوله إلى فريقين. أولهما: يجده صاحب عبقرية تكاد ترقى به إلى مصـاف كبار الكتاب «وقالوا: إنه أهل لأن يعتبر جزءا مهما من التراث العقلى فى بلاده، وأنـه فى حقلـه المحدود كاتـب عظيم، ترك للعـالم فنا من نـوع رفيع، بل إنـه أول فنانى أمريكا ونقادها»[٤]، وعلى حد تعبيرهم أعظم عقلية أدبية أنتجتها أمريكا[٥].

وعلى سبيل المثال لا الحصر، وضعه الناقد الفرنسى «جول ليميتر "Jules Lemaitre" فى نفـس منزلـة أفلاطون، واعتبره «يارمولنسـكى "M. Yarmolnsky" فى روسـيا ممثلا لجوهر الأدب الأمريكى فى ذروته[٦].

١() السابق: ص ٣٩.

(٢) مقدمة بودلير: ص٧.

(3) American Fiction: P. 327.

(٤) إدجار آلان بو.. دراسة ونماذج من قصصه: ص ٢٣٢.

(5) American Fiction: P. 328.

(٦) وادى القلق: ص ٩.

أمـا الفريق الآخر فينحى منحّى مختلفًا، ويتبنى موقفا متباينا كُليا وجذريا مع أولئك الذيـن رفعوا من قدره، «فقـد وصف «هنرى جمس Henry James» شـعر «بو» بأنه لا قيمـة لـه، وأصرّ «براونيل Brownell» على أن كتابات «بـو» لا يعوزها عناصر العظمة فقـط؛ بل عناصر الأدب الحقيقى»(١)، وأكثر ما عابوا عليه غموضه فى شـعره، واهتمامه بموسـيقى اللفظ على حساب المعنى، ووصفوا شـعره بأنه تستعذبه الأذن، ولكنه يفتقر إلى الأفكار.

وبالنسـبة إلى قصصه «فقد وجدوا أسـلوبها متصنعا، وحوارها ممـلا بعيدا عن اللغة التـى يتكلمها النـاس وأحداثها تغلب عليهـا الصبغة الملودرامية ووجـدوا أنه يعمد فى معظم الأحيان إلى الوصف والسرد، وأنه لا يفهم من الناس إلا المرضى وغير الأسوياء، ولهذا كانت موضوعاته محدودة، لا تنوع فيها»(٢).

وكما تصدى «بودلير» لاتهامات «جريسوولد» وافتراءاته ضد حياة «بو» الشخصية، دافع «بودلير» أيضا عن أدب «بو» دفاعا مميتا، وجعل أعماله فريدة من نوعها، وعبقريته متفردة فى إبداعها، ومن المعلوم أن الشاعر الفرنسى «بودلير» كان معجبا «ببو» إلى درجة تفـوق المتصـور، «مما جعل بودلـير يقتبس منه كما لو أنه كان هو «بو»، مسـقطا علامات الاقتباس فى بعض الأحيان»(٣).

وقـد ترجم معظم أعماله إلى اللغة الفرنسـية ترجمة رائعة، وكتـب مقدمة ضافية لهذه الترجمة تحت عنوان: «إدجار آلان بو، حياته وأعماله»، بقلم شارل بودلير.

ويشـير رحيـم العراقى إلى أنه «يمكن القول بأنه لولا «بودلـير« لما لقى «إدجار آلان بو» كل هذا الإعجاب - ليس فقط فى فرنسـا - وإنما حتى فى أميركا ذاتها؛ فالأميركيون كانوا يحتقرونه ولا يعترفون به إلا قليلا، ولكن عندما وجدوا أكبر شاعر فرنسى يهتم به

(1) American Fiction: P328.

(٢) إدجار آلان بو.. دراسة ونماذج من قصصه، ص ٢٣٣.
(٣) مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١١٠، فبراير ١٩٨٧م، ص٢٣٧.

إلى مثل هذا الحد قالوا بينهم وبين أنفسهم: لو لم يكن مهما لما اهتم به «بودلير»! وهكذا عادوا إلى دراسته والاهتمام به من جديد»(١).

وفى حين لم يجد النقاد نعتا ينعتون به أدب «إدجار آلان بو» سوى الانحطاط، فإن «بودلير» ارتقى به إلى مصاف الرواد، وتساءل مدافعا:

«ماذا أقول عن نتاج هذا العبقرى المفرد؟ طالما قيل عنه: أدب انحطاط! هذا قول فارغ نسمعه كثيرًا يسقط مع رنين التثاؤب المنتفخ من أفواه الكائنات السفنكسية التى لا سرّ فيها والتى تسهر على الأبواب المقدسة فى ممالك الجمالية الكلاسيكية، ليسمح لى هؤلاء الحكماء أن أسألهم إذا كانوا يدركون بطلان حكمتهم وعدم جدواها، أدب انحطاط عبارة تضمر وجود سلّم من الأنواع الأدبية: أدب ولادة، أدب طفولة، أدب مراهقة.. إلخ؛ أعنى أن هذه العبارة تفترض فى الأدب وتطوره نوعا من الحتمية والعناية الإلهية»(٢).

وتوقع «بودلير» لأدب «بو» أن ينتشر ويسود بين الشباب من الشعراء والأدباء، ورآه بمثابة شمسٍ ساطعة، ستغمر الأفق بشعاعها المستقيم، وضيائها الأبيض، يقول:

«هذه الشمس التى كانت – منذ هنيهة – تصعق الأشياء كلها بنورها الأبيض المستقيم، ستغمر – بعد قليل – الأفق الغربى بألوان من كل نوع، بعض الشعراء يجدون لذة جديدة فى لعب هذه الشمس التى تموت؛ يكتشفون فيه صفوفا أخّاذة من الأعمدة، وشلالات من المعدن الذائب، وجنات من النار، وبهاء حزينا، وغبطة ندم، وطلاسم حلم، وذكريات أفيون، ويبدو لهم غروب الشمس أشبه بروح ملئية مثقلة بالحياة تهبط وراء الأفق حاملة ذخرًا هائلا من الأحلام والخواطر»(٣).

وأعلن صراحة أن أساتذة الكلاسيكية لن يفهموا أو يتفهموا هذه الروح الجديدة التى تسرى بين هؤلاء الشعراء والأدباء الشباب، والتى تزعّمها «بو»، ونفخ فيها من

(١) رحيم العراقى: مقال إدجار آلان بو.. قصائده وتنظيره للشعر، مجلة الحوار المتمدن الإلكترونية، العدد: ١٤٧٠ بتاريخ ٢٣/ ٢/ ٢٠٠٦.
(٢) بودلير: مقدمته، ترجمة خالد سعيدة، ص ٧.
(٣) الصفحة نفسها.

روحه، وتجاسر بكل شجاعة فاخترق جدران التقليد، وذاب واحترق فى نيران التجديد، يقول «بودلير» :

«هذا ما لم يفكر فيه الأساتذة السفنكسيون؛ فمثل هذا التعقيد فى حركة الحياة، وهذا التوافق الغريب الممكن، وهذا الجديد؛ لا يعنى شيئا لحكمة التّتلْمذ، وروح المدرسة»[1].

سواء أكان «بو» كاتبًا من الدرجة الأولى أم من الدرجة الأخيرة، فإن الحقيقة التى لا يمكن دفنها أو تجاهلها بين هذا الكمّ من الآراء المتطرفة ووجهات النظر المتباينة، هى أن تأثير «بو» وأعماله كان - ولا يزال - تأثيرًا عظيمًا على الأدب العالمى والإنسانى جميعا بلا استثناء.

وفى احتفالية منظمة التربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) بفهرس الترجمات فى اليوم العالمى للكتاب وحقوق المؤلف ٢٠١٢م، خير شاهد على حضور «بو» العالمى، إذ إنه احتل المركز الثانى والأربعين عالميا للمؤلفين الذين تناولت الترجمة أعمالهم بغزارة.

والجدير بالذكر أن الفهرس يُمثل مرجعًا عالميًا للترجمة، حيث يرصد حركة الترجمة فى الدول الأعضاء بمنظمة اليونسكو رصداً دقيقاً، فهو يحتوى معلومات ببليوجرافية تراكمية عن الكتب المترجمة، والتى تم نشرها فى قرابة مائة دولة من الدول الأعضاء منذ ١٩٧٩م، إذ بلغ مجموع الإصدارات أكثر من مليونى كتاب.فى مجالات المعرفة المختلفة، ولم يتوقف الفهرس عند ذلك، بل قام بإعداد إحصائية تتناول الدول الناشطة فى الترجمة، وأسماء المؤلفين، الذين تناولت الترجمة أعمالهم بوفرة، بالإضافة إلى اللغات التى تُرجم إليها، وأكثر اللغات التى تُرجم منها[2].

وإن كانت غيرة الأقران، واختلاف الأذواق فى زمن «بو» وعصره دافعًا أساسيًا، ومحركًا رئيسًا؛ إلى التحامل عليه واتهامه بأبشع التهم ونعته بأقذر الأوصاف، فضلا

---

(١) الصفحة نفسها.

(٢) انظر: مقال «فهرس الترجمات إثراء اللغات وتقارب الشعوب» لتركية العمرى بالمجلة العربية. السعودية، العدد (٤٣٢) المحرم ١٤٣٤هـ -، ديسمبر ٢٠١٢ م.

عن الانتقاص من شـخصه وأدبه، إلا أن الزمـن كان كفيلا أن يصحح الأوضاع ويعيد له اعتباره.

تقول «كوليت مرشليان» فى مقال لها بمناسبة ذكرى المائة الثانية لميلاده :

«فإذا به ومنذ مطلع القرن العشرين «الأخ الروحي» للشاعر بودلير الذى ترجم أجمل كتاباته، وإذا به «عبقرى الآداب» بالنسـبة إلى بول فاليرى و«الحالة الشـعرية القصوى» بنظـر الشـاعر مالارميـه؛ ليصير« بـو» صاحب الرائعة الشـعرية «الغـراب» الذى مات وحيـدًا عـلى الرصيف حاملاً أكـبر الألقاب والمهام الأدبية على الإطلاق، بعد أن أشـار كبـار النقاد إلى أنه كان «المعلم الأول للكتابات الفانتازية» و«مخترع القصة البوليسـية»، و«الممهـد الأول للروايـة العلمية» و«المجدد للقصة الشـعبية» و«الرائد فى علم التحليل النفسى»[1].

والحقيقـة التـى لا يمكن المراء فيها أن أعمال «بو» الإبداعيـة ومهارته الحرفية فيها – فضـلا عـن نظريته وآرائـه النقدية – أحد أركان وأسـس النقد الحديـث، ولها أثر عميق ونافـذ خاصـة فى نظرية الفن للفن، فهو – بدون مبالغة – أحد الرواد الأوائل فى الأدب والنقد الحديثين.

تنوع أعماله:

تنوعت أعمال «بو» كما ذكرنا سالفا بين القصة والشعر والدراسات النقدية، وكانت له مساهمة فى المسرح، حيث كتب مسرحية وحيدة لم تكتمل بعنوان: «بوليتيان» Politian تنـاول فيهـا جريمـة قتل حدثـت بالفعـل فى ولايـة «كنتاكـى» Kentucky الأمريكية، وعُرفت هذه الجريمة إعلاميا باسم «مأساة كنتاكى».

نـشر «بـو» جزأين فقط منهـا فى مجلة الرسـول الأدبـى الجنوبية، الجـزء الأول تحت عنوان "مشاهد من الدراما غير منشورة" فى ديسمبر ١٨٣٥، ونشر الجزء الثانى فى يناير

(١) كوليت مرشليان: مقال إدجار ألن بو – أغرب شخصية شعرية فى أميركا، فى الذكرى المائتين لولادته، جريدة المستقبل اللبنانية، بتاريخ ٢٩ تموز ٢٠٠٩م.

١٨٣٦، ولكنها لم تلقَ أى اهتمام نقدى مما دفع «بو» إلى التوقف عن إكمالها، والانصراف إلى كتابة القصة القصيرة.

ومع أن باع «بو» فى القصة القصيرة كان طويلا إلا أن باعه فى الرواية الطويلة كان قصيرا إلى حد ما، فلم يكتب سوى روايتين فقط، أكمل إحداهما بينما لم يكمل الأخرى.

الأولى هى: «حكاية آرثر جوردن بيم Narrative of Arthur of Gordon Pym» نشر جزأين منها فى مجلة الرسول الأدبى الجنوبية فى يناير وفبراير ١٨٣٧، ثم نشرها كاملة فى يوليو ١٨٣٨ فى مجلدين، وهى من قصص المغامرات، وعلى الرغم من تأثير الرواية فى أعمال اللاحقين من القاصين مثل: هيرمان ميلفيل Herman Melville وجولز فيرن Jules Verne؛ فإن «بو» وصفها بأنها عمل سخيف جدا.

وأما الثانية فهى: «يوميات يوليوس رودمان The Journal of Julius Rodman» وهى رواية لم تكتمل، تحدث فيها عن رحلة يوليوس وفريقه لعبور جبال الروكى وحتى نهر ميسورى، وقد نشرها أيضا فى مجلة الرسول الأدبى الجنوبية من يناير ١٨٤٠ وحتى يوليو فى العام نفسه.

وربما كان لطبيعته المتقلبة التى تتسم بعدم الانضباط والاستقرار؛ دورٌ فى تواضع «بو» فى الرواية الطويلة، وعدم الاهتمام بها، ومن ثَمّ اتجاهه إلى القصة القصيرة والتركيز عليها؛ حيث كتب «بو» قرابة ٧٠ قصة قصيرة نشر معظمها فى المجلات الأدبية، مثل: مجلة جرهام Graham's Magazine ومجلة الرسول الأدبى الجنوبية، وغيرهما من المجلات التى كان يعمل بها أو يراسلها.

وفى مجال الشعر كتب «بو» تقريبا سبعين قصيدة نشر عددًا غير قليل منها فى ديوانه الأول «تيمورلنك وقصائد أخرى Tamerlane and Other Poems» فى ١٨٢٧، وهو بهذا يكون قد قرض الشعر ونشره قبل أن يمارس أو ينشر القصة بزمن غير قليل، مع الأخذ فى الاعتبار أنه لم يهجر الشعر بعدما اتجه إلى كتابه القصة، وإن كان فيه مقلا، بيد أن شعره يتميز بالإغراب والتكثيف والرمزية معًا.

وعلى المستوى النقدى، نشر «بو» عددًا من المقالات النقدية والدراسات الأدبية بلغت تسع مقالات، كان من أشهرها مقاله «الغرض الشعرى» The Poetic Principle

والذى نشره فى أواخر حياته، وتحديدا فى ١٨٤٨ بمجلة الرسـول الأدبى الجنوبية، وقد أودع فيه خلاصة خبرته وآرائه النقدية فى الأدب والفن عمومًا.

ثانيًا: حلقة الوصل

بدايات الاتصال :

لا يجد الدارس أو الباحث عناء ليثبت اتصال الأدب العربى بالأدب الأمريكى عموما، وبإدجار آلان بو خصوصا، وإن كان ثم جهد يُبذل فهو فى بدايات هذا الاتصال وطبيعته.

ولقد حاولت الباحثة نادرة السرّاج الولوج إلى هذا العالم وتتبعت المحاولات الأولى لاتصال العرب بأمريكا، وبالتحديد الهجرة إليها، إلا أنها أكدت أنه من الصعوبة بمكان تحديد المهاجر الأول، «فالدكتور «فيليب حتى» أستاذ اللغات الشرقية والتاريخ الإسلامى بجامعة برنستون، كان قد ألّف كُتَيّبًا عمن دعاه أول مهاجر إلى العالم الجديد، وهو عنده المسمى أنطونيوس البشعلانى من مواليد بيروت عام ١٨٢٧م... هاجر إلى نيويورك فى شهر أغسطس عام ١٨٥٤م، وهناك عمل مستخدمًا لدى بعض الأسر الأمريكية»[1]؛ بينما يشير محمد كرد على إلى أن أول من دخل أمريكا الخورى فلاميانوس الكفورى فى ١٨٤٨م.

وتشير الباحثة إلى أن هجرة الناطقين بالضاد كانت معروفة ومنتشرة من مختلف الجنسيات، مثل: أسطفان المراكشى الأصل الذى جاء من مراكش ليرشد نائب حاكم إسبانيا على مجاهل الأريزونا فى ١٥٣٩م.

---

(١) نادرة جميل السراج: شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ص ٥١.

وهـذا يذكرنا بالحاج على، ذلك الرجل الـذى أحضرته الحكومة الأمريكية مع قافلة من الجمال من صحراء الجزيرة العربية؛ لتجربتها فى صحراء الأريزونا، ولكن التجربة لم تنجح؛ إلا أن الحاج على - أو Hijolly كما يسميه الأمريكان - أقام فى لوس أنجيلوس.

وتحيلنـا الباحثـة أيضـا إلى كتاب «رحلـة أول شرقـى إلى أمريكا» والـذى يروى فيه الأب إلياس الموصلى رحلته إلى المكسيك وأمريكا المتوسطة والجنوبية، وهو الذى دخل أمريكا فى ١٨٦٦م.

وبالرجوع إلى سجل المهاجرين كما ورد فى نشرة معهد الشئون العربية نجد أنه حتى سنة ١٨٦٩م لم يسجل أى مهاجر من الدولة العثمانية، وفى العام التالى سجل اسم اثنين فقط وما بين سـنتى ١٨٧١م و١٨٨٠م سـجل أسـماء سبعة وسـتين مهاجرًا، ثم توالت بعـد ذلـك الهجرات العربية إلى العـالم الجديد وإن كان معظمها من بلاد الشـام، خاصة سوريا ولبنان.

ولقـد حاول باحـث آخر هو صابر عبد الدايم أن يبحث عن المهاجر الأول وعرض لكثـير من الآراء السـابقة، منها رأى حسـن جـاد فى كتابه «أدب المهجـر»، وخفاجى فى كتابه «قصة الأدب المهجرى»، بأن «أنطون البشعلانى» هو أول مهاجر لأمريكا فى سنة ١٨٥٤م وهما بذلك ينقلان رأى فيليب حتى.

ولا يتفـق الدكتـور هدارة مع رأى فيليب حتى - كما يذكر عبـد الدايم - إذ يرى أن الخـورى إلياس الموصلى هو أول مهاجر مؤيدًا رأى الشـدياق فى كتابـه «نثار الأفكار»، فى حـين نـرى محمد عبد الغنى حسـن يرى أن أول من وَطِئَت قدمـاه أرض كولمبس هو لويس صوبانجى.

وينتهـى صابر عبـد الدايـم إلى «أن الهجرة بـدأت مقدماتها تظهر منـذ أواخر القرن التاسـع عـشر، ما عدا هجرة الخورى إلياس الموصلى سـنة ١٨٦٦ كما يقول الشـدياق، ولم يكن لها أثر أدبى»[1].

---

(١) صابر عبد الدايم: أدب المهجر، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص١٤.

والحقيقـة التـى يتفـق عليهـا الجميع أن الهجـرة بـدأت إلى أمريكا الشـمالية أولا، ثم الجنوبيـة ثانيـا، وأنهـا تكاثرت بعد عـام ١٨٨٠م، مما جعل لهـا أثرًا اجتماعيّـا وأدبيًا، لا يستطيع أحد أن ينكره.

صحافة المهجر:

وكان مـن ثمـرات هذه الهجـرة أنه تكونت جاليـة عربية، وحين استتب الأمر بهذه الجاليـة، بادرت بإنشـاء الجمعيـات والنـوادى الأدبية، وعلى رأسـها «الرابطـة القلمية The Pen League»، لتعـبر عـن همومهـا وآمالها، فما من حادثة تمـر بالوطن العربى إلا وانبرى أعضاء هذه النوادى من الشعراء والأدباء والخطباء والساسة يعبرون عن آرائهم معارضين أو مؤيدين.

وجديـر بالذكر أنه «فى الميدان الأدبى ظهر أفراد عديدون رفعوا لواء العربية وأعلوا مـن شـأن بلادهم ولغتهم بين مواطنيهـم الجدد، هؤلاء الأعلام أمثـال: أمين الريحانى، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضى، وعريضة، وأيوب، وغيرهم من الشعراء والأدباء»(١).

ولقد تواجدت الصحافة العربية فى أمريكا بشـكل ملموس منذ صدور أول جريدة لهم فى ١٨٩٢، فكانت صفحات هذه الصحافة مُلتقَىً لأهل الفكر والرأى من المهاجرين مـن المقيمـين، والمهاجرين فى بقاع أخرى، كما كانت حلقة وصل بينهم وبين أوطانهم أو وطنهم العربى الكبير.

وقـد قامت هذه الصحف بتعريـف الشرق العربى بأعلام الشـعر والنثر فى المهجر، أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى وغيرهم، ومن أشـهر هذه الصحف صحيفة «السائح» التى تأسست فى مدينة نيويورك عام ١٩١٢ باللغة العربية، وقد كانت ميدانا لعدد غفير من الكُتَّاب، وعلى رأسهم أعضاء الرابطة القلمية.

---

(١) شعراء الرابطة القلمية: ص ٥٩.

ولقد آسهمت الصحافة العربية فى المهجر فى الحفاظ على الإبداع العربى، لغة وبيانا، وأبقت على جذوة الثقافة العربية موقدة فى أفئدة شباب المهاجرين، بعد أن ضُرب بينهم وبين وطنهم بسور من الغربة، كما أنها أدخلت إلى اللغة العربية والثقافة الشرقية الجسارة اللغوية، والجرأة الفكرية، أو قل الحرية الأمريكية فى الشكل والموضوع الأدبيين.

الجدير بالذكر أن بعض الكتاب المهاجرين اشتركوا فى تحرير مجلات أمريكية؛ بل منهم من أنشأ مجلات باللغة الإنجليزية مثل مجلة الفنون السبعة The Seven Arts، مما أسهم بشكل بارز فى تبادل الثقافات وتقريب وجهات النظر (1).

الرابطة القلمية :

من رحم جريدة السائح خرجت الرابطة القلمية، ففى بيت عبد المسيح حداد صاحب امتياز السائح اجتمع لفيف من المهاجرين النشطاء، والمعنيين بالأدب والفكر فى مساء ٢٠ أبريل ١٩٢٠م، وتحدثوا فيما بينهم عن فكرة إنشاء تجمع أدبى يعبر عنهم وعن رؤاهم الفكرية والثقافية والأدبية، ورأوا أن تكون لأدباء المهجر رابطة تضم قواهم وتوحد مسعاهم فى سبيل اللغة العربية وآدابها.

ولقيت الفكرة قبول الحاضرين واستحسان الموجودين وتحمسوا لها جميعا، وهم: جبران، نسيب عريضة، وليم كاتسفليس، رشيد أيوب، عبد المسيح حداد، ندرة حداد، ميخائيل نعيمة.

وبعد أسبوع - وتحديدا فى ٢٨ أبريل ١٩٢٢م - كان اجتماعهم الثانى فى بيت جبران خليل جبران، والذى يعد بمثابة الاجتماع التأسيسى للجمعية؛ حيث رسموا لها أهدافها، ووضعوا لها مبادئها، وأطلقوا عليها اسم الرابطة القلمية.

وفى هذا الاجتماع تمت الموافقة على دستور الجمعية، وانتخب المؤسسون جبران عميدًا للرابطة، وميخائيل نعيمة مستشارًا، ووليم كاتسفليس خازنًا، وكلفوا نعيمة مهمة تنظيم قانونه.

---

(١) انظر: السابق، ص ٩٦.

ومن أهم ما جاء فى دستور الجمعية «أن تهتم الرابطة بنشر مؤلَّفات عمالها ومؤلفات سواهم من كتاب العربية المستحقين، وبترجمة المؤلفات المهمة من الآداب الأجنبية، وأن تعطى الرابطة جوائز مالية فى الشعر والنثر والترجمة تشجيعا للأدباء»(١)، وهو ما يؤكد دور الرابطة فى تواصل الأدب العربى والأدب الأمريكى، ووضعه هدفا رئيسا من أهدافها.

الترجمة:

هذا يفسر لنا دعوة ميخائيل نعيمة للترجمة، عندما رفع شعار «فلنترجم! ولنجلّ مقام المترجم؛ لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية العظمى، ولأنه بكشفه لنا أسرار عقول كبيرة، وقلوب كبيرة، تسترها عنا غوامض اللغة، يرفعنا من محيط صغير محدود نتمرّغ فى حمأته، إلى محيط نرى منه العالم الأوسع، فنعيش بأفكار هذا العالم، وآماله، وأفراحه وأحزانه»(٢).

لعبت الترجمة دورًا بارزًا بين الثقافة العربية والثقافة الأمريكية، وعملت على نقل المفاهيم والرؤى الحديثة، وكانت حركة الترجمة - وما زالت - أكثر أثرًا، وأجدى على العقل والفكر؛ لأنها تضيف جديدا فى الوعى والإدراك، والعلم والمعرفة.

وعلى الرغم من أن حركة الترجمة العربية والتى بدأها رفاعة رافع الطهطاوى كانت فى أول أمرها علمية حربية ولم تهتم إلا بمؤلفات مثل: «علوم النباتات والحيوان والكيميا والجبر والهندسة والطب وهكذا»(٣)، فإنها بعد فترة قصيرة من الزمن أسهمت فى التعريف بالثقافة الغربية والمذاهب الأدبية وروادها من شعراء وأدباء، فضلا عن الفنون المستحدثة من رواية، وشعر مرسل ومنثور.

---

(١) السابق: ص ٨٢.
(٢) الغربال: دار نوفل، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، ١٩٩١، ص ١٢٦.
(٣) إبراهيم على أبو خشب: تاريخ الأدب العربى فى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، ١٩٩٢، ص ٩٨.

ويضيف أبو خشب: «صارت لدينا طبقة ممتازة من المتخصصين فى كل فروع العلم والأدب واللغات، ولذلك تميزت هذه الفترة التى مرت من القرن العشرين بكثرة الكتب المترجمة من شتى اللغات إلى العربية، وعُنيت المجلات الأدبية التى ظهرت فى هذه الحقبة بأن تزود قراءها بكثير من الأبحاث العلمية والأدبية المترجمة، واشتدت عنايتها بالقصة حتى كان لا يخلو عدد من أعدادها من قصة مترجمة»[١].

وظهرت لنا محاولات فى تجديد الشعر شكلا ومضمونا، مثل محاولات أمين الريحانى فى كتابة الشعر المنثور مقتفيًا خطى «وَيتمان Walt Whitman» الأمريكى، ومحاولات مدرسة الديوان فى الشعر المرسل، وهو ترجمة للمصطلح الإنجليزى Blank Verse متأثرة فى ذلك بالأدب الإنجليزى؛ حيث كان عبد الرحمن شكرى «يتابع - باعتباره يتقن الإنجليزية - حركة النقد الدائرة فى أوروبا ويريد أن ينقلها إلى العالم العربى، ولما كان الأدب الأجنبى متحررًا من الوزن والقافية، فقد نادى بذلك فيما نادى به، وقد كان شعره قد تحلل من الرَّوِىّ فى بعض الأحوال»[٢].

والحقيقة - كما يشير شوقى ضيف - أنه «لا نكاد نخطو خطوات فى هذا القرن العشرين حتى تشتد صلتنا بالآداب الغربية، وتنظم هذه الصلة تنظيمًا من شأنه أن يُحدث تطورًا خطيرًا فى الشعر، وسرعان ما ظهر جيل فقه الآداب الإنجليزية والأوروبية فقهًا حسنًا، وهو فقه أدى به أن يتغير مثله الأعلى فى الشعر، وأن ينظر إلى مدرسة النهضة عند حافظ وشوقى وأضرابهما نظرة سخطٍ، إذ رآهم يتجهون بشعرهم أحيانًا نحو مناسبات تافهة، وكان أولى لهم - فى رأيه - أن يتجهوا به إلى الحياة الإنسانية وما تزخر به من شرور وآلام، وإلى الطبيعة وما ينبث فيها من حقائق الكون والوجود، وكان يؤذيه ما رآه عندهم من محافظةٍ مسرفةٍ على إطار الشعر التقليدى فى صياغته وفى صورة أوزانه وقوافيه»[٣]، هذا الجيل لا شبه بينه وبين من سبقه فى تاريخ الأدب العربى الحديث، جيل أوغل فى القراءة الإنجليزية على حد تعبير العقاد.

---

(١) السابق: ص ١٠٢.

(٢) السابق: ص ٢٦١.

(٣) شوقى ضيف: فصول فى الشعر ونقده، دار المعارف، الطبعة الثانية، ص ٢٩٠.

وعلى المستوى النقدى نجد الأثر جليًا فى التأثر بالثقافة الغربية وما تحمله من تطورات على الساحة النقدية، فظهرت لدينا مدارس جديدة على رأسها المدرسة الرومانسية والرمزية، ولعل النقد العربى أفاد أكثر من غيره من فنون الأدب من هذه الثقافة، وهو ما تؤيده شهادات من الباحثين والنقاد، بل من الشعراء والأدباء أنفسهم، فضلا عن المعاصرين من الكتّاب، يقول العقاد :

«فالجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الأدب العربى الحديث، فهى مدرسة أوغلت فى قراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنسَ الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى»(1).

والحقيقة التى لا مراء فيها أنه لا ثمة عيب من هذا الاتصال الفكرى والتبادل الثقافى؛ ما دام فى إطار علمى مرتكزا على أسس راسخة من الأصالة وتقدير الذات، لا تقديسها، «فتواصلنا مع الغرب وثقافته حقيقة لا تنكر، ولا يمكن حجبها، وهذه الحقيقة تستدعى حقيقة أخرى هى تأثرنا بكيفية ما بهذه الثقافة الغربية، ولأن الأدب الغربى هو واحد من منظومة هذه الثقافة فإنّ تأثرنا به هو واحد من جوانب هذه الحقيقة»(2).

ونعود مرة أخرى إلى ميخائيل نعيمة الذى ينسب الفضل للغرب حينما يعلن صراحة فى غرباله أن ما تعود البعض يدعوه «نهضة أدبية» عندنا ليس سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية.

وإن كنا نتفق مع بعض ما يُقره ميخائيل نعيمة إلا أننا لا نستطيع أن نقر بالكل، فالنهضة الأدبية للعربية كما أفادت من الآداب الغربية أفادت من التراث العربى

(1) شعراء مصر وبيئاتهم: مطبعة حجازى، ١٩٣٧م، ص ١٩٢.
(2) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠٢م، ص ٦٦.

وذخائره، ولا ننسى دور مدرسة الإحياء والبعث وما قامت به من نهضة ثقافية ولغوية، أعـادت للغـة العربية وآدابهـا رونقهـا وجمالياتها بعد أن تكدسـت بالزخـارف اللفظية والألغاز والأحاجى البلاغية.

إدجار آلان بو فى الأدب العربى:

مهّـد هذا الاتصال بين الأدب العربى والأمريكى السـاحة الأدبية فى الوطن العربى لتلقى الأدب الأمريكى وما فيه من تناول جديد وأسلوب فريد، كما أسهم هذا الاتصال بأشـكاله المتنوعة بشكل ملموس فى التعرف على أدباء ورواد هذا الأدب، وعلى رأسهم إدجار آلان بو.

فقـد أشـار يحيى حقى صراحـة إلى معرفة الأدباء العرب بإدجـار آلان بو، خاصة فى القصـة العربيـة القصيرة، حين تحدث عن مصادر القصاص فى المدرسـة الحديثة للقصة القصـيرة؛ حيـث أكد اتصالهـم بالأدب الفرنسـى والإنجليـزى الذى قادهـم إلى قراءة مؤلفات كبار هؤلاء الأدبيين، فقال :

«قادهـم جوعهـم الثقـافى إلى ارتيـاد آفـاق أخـرى فقـرءُوا لكُتّاب يجذبونهـم؛ لما فى حياتهـم مـن مآسٍ أو لقدراتهـم على البهلوانيـة، فكانت على مائدتهم تردد أيضا أسـماء جوتـه وأوسـكار وايلد وإدجار آلان بو، وهنرى فيرلـين ورامبو وبودلير، بل فى الأدب الإيطـالى مؤلفات بيراندللو وترجموا له، والصابرون منهم يطوفون أيضا بجحيم دانتى، فـإذا ضاقوا وطلبـوا الفكاهة قرءُوا مارك توين، وبوكاشـو، وكان من النادر أن نسـمع باسم الجاحظ أو المتنبى»[١].

ومـن قبل اعترفت الشـاعرة نـازك الملائكة صراحة فى إحدى رسـائلها إلى الشـاعر والناقـد إبراهيـم العريـض باقتفائهـا أثـر «بـو»، ومحاولة مجاراتـه فى أوزانـه ونقلها من الإنجليزية إلى العربية - خاصة قصيدته «الغراب The Raven»؛ حيث تقول:

---

(١) فجر القصة المصرية: ص ٨٠.

«إننى أودّ أَنْ ألفت نظرك إلى أن «لعنة الزمن» لا تحتوى على مجرد شبه بقصيدة «بو» «The Raven» وإنما هى فى وزنها تتفق كليًا مع وزن "الغراب" وهى فى الواقع إحدى محاولاتى فى تطبيق الأوزان الإنكليزية على شعرنا العربى، ولا بدَّ أَنْ تكون لاحظت أَنّ أُسلوب القوافى الذى استعملته هو عين أُسلوب التقفية فى "الغراب" وقد استعملت أنا قافية (القاف) مكان (الراء) عند «بو» لسبب يتعلق بكيان قصيدتى»(١).

مع العلم بأنها تقر بأن «بو» ليس من الشعراء المحبوبين أو الكتاب المفضلين لديها، ووضعته ضمن كتاب المرتبة الثانية، فضلا عن وصفها لقصصه بأنها لا تعدو أن تكون مجموعة انطباعات منحرفة تنم عن مزاج شاذ وملكة قصصية ضعيفة، وأبدت أسفها إن تجاوز تشابه قصيدتها «لعنة الزمن» بقصيدة «بو» «الغراب» حدود التجريب فى الوزن، إذ تقول: «إن لاح لى أننى فى «لعنة الزمن» أُشْبه «بو»، فسآسف على القصيدة؛ لأننى - كما قلت - لا أُحبه كثيرًا»(٢).

الأعمال المترجمة :

أما عن ترجمة أعماله فقد تعددت الترجمات التى تناولت قصصه وأشعاره، فكما جاء فى كتاب «توثيق الترجمة والتعريب» فإن معظم أعماله تُرجمت فى القاهرة وبيروت، وتعددت ترجمات الكثير منها، مثل: «قصة "الخطاب المفقود" ترجمة ونقد عباس محمود العقاد، وصدرت ضمن كتاب «ألوان من القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى» نشر مكتبة الإنجلو المصرية سنة ١٩٦٣م(٣)، كما ترجم القصة عمر القبانى بعنوان «لغز الخطاب المفقود» ونشرتها مكتبة الكرنك عام ١٩٦٣م، ومن ترجمة عمر القبانى ونشر مكتبة الكرنك صدرت قصة «القلب النمام» عام ١٩٦٢م، ثم ترجمها عبد الرحمن العوض بعنوان «القلب الفاضح» ونشرها نادى جدة الأدبى عام ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.

(١) مراسلات إبراهيم العريض الأدبية ١٩٤٣ - ١٩٩٦م: نادى العروبة، البحرين ١٩٩٦م، ص٧٧.
(٢) الصفحة السابقة.
(٣) ترجم العقاد أيضا فى الكتاب نفسه قصة The Cask of Amontillado تحت عنوان: «باطنية النبيذ الشريشى».

كما تعددت ترجمة قصة «الخنفسة الذهبية» ترجمة صدقى نجاتى ونشرتها دار الكتاب العربى فى بيروت عام ١٩٥٤م، ثم ترجمها إسماعيل أبو العزائم بعنوان «الحشرة الذهبية» ونشرتها دار لونغمان فى القاهرة عام ١٩٨٧م، ثم ترجمتها غادة الأشقر بعنوان «الجعران الذهبى» ونشرتها وزارة الثقافة السورية عام ١٩٩٨م[١].

وتجدر الإشارة هنا إلى ترجمة خالدة سعيد لمجموعة من قصص إدجار تحت عنوان: «مغامرات وأسرار» والتى صدرت عن دار مجلة شعر ببيروت ١٩٦٢، وأعادت نشرها مرة أخرى مع مقدمة ضافية لبودلير فى ١٩٨٦ عن دار الآداب ببيروت بعنوان: «القط الأسود وقصص أخرى».

وفى مقال عبده وزان «حول ترجمة إدجار ألن بو»[٢]، أشار إلى أن دار المكشوف كانت أصدرت فى بيروت عام ١٩٤٩ كتابًا عنوانه: «المرأة فى حياة إدجار بو»، وقد أصبح هذا الكتاب فى حكم النافد بعد أن أغلقت هذه الدار اللبنانية أبوابها فى السبعينيات من القرن المنصرم.

ولكن يسبق هؤلاء جميعا إبراهيم عبد القادر المازنى، فقد ترجم قصة "نبيذ الأمونتيلادو" ضمن كتابه مختارات من القَصص الإنجليزى، والذى صدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر، فى عددها السابع من عيون الأدب الغربى، فى ١٩٣٩م.

وترجع أهمية ترجمة المازنى ليس إلى أنها الأولى فحسب، بل إلى توخيها إبراز أسلوب الكاتب، وخصائصه الفنية، مما يعطى صورة أقرب للمؤلف واتجاهاته الفنية، ومدرسته الأدبية، ولم يتأثر المازنى برغبات الجمهور التى تهدف للمتعة والتسلية، على حساب القيمة الفنية، فيقول فى مقدمة مختاراته:

«وروعى فى الاختيار إبراز أسلوب الكاتب وخصائصه الفنية لا تسلية القارئ، والمراد هو التعريف بالكاتب بهذه الواسطة والإشارة إلى فنه لمن يعنيه التوسع فى

---

(١) على بن سليمان الصوينع: توثيق الترجمة والتعريب، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨، ص ١١٣.

(٢) صحيفة «الحياة»، لندن، عدد ٢/ ٣/ ٢٠٠٩.

الدرس، ولم نَرَ أن نترجم لأحد أو نزيد على إثبات سنتى الميلاد والوفاة لأن كل ترجمة فى مجموعة كهذه لا تكون إلا موجزة جدًّا ولا خير فى مثل ذلك ولا جدوى. وقد توخينا فى الترجمة مثل ما روعى فى الاختيار، أى إبراز أسلوب الكاتب لا أسلوب المترجم»[1].

وأخيرًا وبعد تقصير غير مبرر، وتجاهل غير مفسر، صدرت الأعمال الكاملة لإدجار آلان بـو عن المركز القومى للترجمة بالقاهرة ضمن سلسلة الشعر، العدد ١٦٠٦ سنة ٢٠١٠ بعنوان: «إدجار آلان بو الأعمال الكاملة - الشعر، وادى القلق» ترجمة وتقديم غادة الحلوانى.

ومع ذلك فإن التسمية غير أمينة، فلم تترجم من أعمال بو سوى قصائده ومقالَى المبدأ الشعرى والأساس المنطقى للشعر، ولا أعلم إن كانت المترجمة ستصدر ترجمةً لباقى أعماله الغزيرة خاصة النقدية منها إذ لم تحظ باهتمامٍ كافٍ، أم إنها اكتفت بما ترجمت، مع العلم أن المترجمة لم تترجم لأى قصة من قصصه.

(١) مختارات من القصص الإنجليزى: تأليف تشارلز ديكنز وآخرين، ترجمة إبراهيم عبد القادر المازنى، الناشر كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٢، ص ٧.

● الفصل الأول

تأثير «بو» فى النقد العربى الحديث

أولاً: نظرية بو النقدية

توطئة:

يُعد إدجار آلان بو رائدًا من رواد النقد الجديد، على الرغم من أن شهرته نالها بصفته شاعرًا وقاصًّا أكثر منه ناقدًا أدبيًا، فإن إسهاماته فى النقد الأدبى وعدم توقفه عند حدود كتابة الشعر أو القصة فحسب، وتجاوزه لتخومهما، وانطلاقه نحو رحاب النقد والتنظير للأدب خاصة والفنون عامة؛ دفع ببعض الباحثين والدارسين إلى أن يعدوه المؤسس الأول للنقد الأمريكى الجديد[1].

«ولا شك أن أفكار «بو» هى إحدى بدهيات النقد الحديث الذى يعد «بو» من رواده الأوائل، فهو صاحب أثر عميق فى الأدب العالمى الحديث؛ فلقد أثرت نظريته الجمالية ومهارته الحرفية الواعية على زعماء مدرسة الفن للفن؛ خاصة فى فرنسا بعد أن قام بودلير بترجمة «بو» عام ١٨٥٢»[2].

فإن لم يكن «بو» أول ناقد أدبى فى أمريكا؛ فهو - على الأقل - من أهم نقاد الأدب الذين كتبوا فى الدراسات النقدية، ونظريات الإبداع والنظم، ومبادئ الفن وأسس الكتابة الأدبية، ولا يمكن إغفال أثره الجلى وتأثيره الخفى فى الكُتَّاب اللاحقين له.

لم يقتصر عمل «بو» النقدى على تقريظ أو تجريح كتاب أو كاتب؛ بل ناضل من أجل تحقيق استقلالية الأدب الأمريكى عن الأدب الأوروبى، وقدم عدة دراسات نقدية عبر

---

(١) إدجار الشاعر والقصصى، ص ١٢٨.
(٢) يحيى معوض أحمد: مختارات من أشعار إدجار آلان بو، ص ٢١.

كتاباته ومقالاته للمجلات خاصة مجلة رسول الأدب الجنوبية، والتى كانت تقرأ فى كل مكان فى أمريكا، «فقد أراد أن يقدم مساعدته من أجل تطوير الأدب القومى الناشئ وأحس أن النقد الفكرى هو المفتاح لذلك، فكان يكره الكتب والكتابات السيئة، وغالبا ما كان نقده صحيحا»(١).

وذات الأسباب التى دفعت «بو» إلى النقد، والمتمثلة فى السعى إلى تحقيق استقلال الوطن الفكرى، هى ذاتها التى دفعت بأمريكا القرن التاسع عشر إلى تجاهله أو محاولة تجاهل عبقريته؛ «لأن الأمريكيين فى ذلك الوقت كانوا مغرقين فى وطنيتهم وكانوا يشعرون فى أغلب الأوقات أن فن «بو» هو فن غريب جدا عنهم، حتى إنهم لم يتمكنوا من فهم تلك الإثارة التى صنعها فى فرنسا، خاصة أنه كان له تأثير مهم على عدد من الشعراء الفرنسيين الكبار أمثال شارلز بودلير وآرثر رامبو، وفى حين أن شعر «بو» كان يعمل على اكتشاف الأعماق التعيسة للنفس الداخلية؛ كان شعر هنرى وردزورث لونجفلو (١٨٠٧ - ١٨٨٢) يتحدث مباشرة إلى قلوب الناس العاديين الأمريكيين، ولذلك فإن جزءا من الشعبية التى حظى بها كانت نتيجة طرح الأشياء وبشكل جميل كما يريد الأمريكيون سماعها، حتى يبدو كأنه يرد على «بو» حينما يوصى بحياة مفعمة بالنشاط والحيوية والصحة»(٢).

بيد أن الحقيقة التى لا يمكن أن يتجاهلها أى دارس أن «بو» قد أسهم بنقده كتاباتٍ ومقالاتٍ فى إثراء التراث الأمريكى الأدبى، إن لم يكن الفكرى، فهو صاحب فلسفة جمالية تنمُّ عن ذوق رفيع وحس رقيق، يسمو بالإبداع إلى سماء الفن الرفيع، فهو صاحب نظرية حقا، وظف لها كل ما أوتى من تنظير وتطبيق، ويصدق عليه قول إدموند ويلسون Edmund Wilson: «لم يعرف أدبنا نقدًا مثل نقد بو»(٣).

---

(١) بيتر هاى: موجز تاريخ الأدب الأمريكى، ترجمة هيثم على حجازى، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٠، ص ٩٦.
(٢) السابق: ص ٧٠.
(٣) إدجار آلان بو القصصى والشاعر: ص ١٤٧.

وإن كان النقـد التطبيقـى عنـد «بو» هـو الركـن الأول لنظريته النقدية فـإن التنظير النقـدى هو الركن الثانى الذى تقوم عليه هذه النظرية، فإلى جانب النقد التطبيقى كتب «بـو» نقدا تنظيريـا عرض فيه آراءه ورؤاه فى الفنون والآداب عموما، والشـعر والقصة خاصة، راسـما لهـا الحدود والقواعـد التى ترتقى بهما إلى سـماء الفـن والأدب، وهو فى الوقت نفسه يلقى الضوء على منهجه الذى سلكه فى إبداعه وإنتاجه لهما.

مصادر النظرية النقدية عند بو :

ويمكن استقراء النظرية النقدية لبو من خلال مصادر خمسة، هى:

١ - مراجعات الكتب وعرضها:

وهـى تلـك المراجعـات التى اسـتعرض فيها «بـو» أعـمال الكتاب الآخريـن، وقام بتحليلها وتقييمها من خلال وجهة نظره النقدية، ومن أشهر أعماله فى هذا الميدان كتاب «الروايـة الثانيـة للحكايـات» Twice-Told Tales عرض لقصـص ناثانيال هوثورن Nathaniel Hawthorne.

٢ -المراسلات والخطابات:

من أشـهر هذه الرسـائل رسـالته الموسـومة بعنـوان «رسـالة إلى بِ Letter to B,» والتـى تُعد وثيقة مهمـة فى التعرف على النظرية النقدية عند «بـو»، بالإضافة إلى العديد مـن الخطابات التى أرسـلها إلى المجلات وفيها إجابات ونقاشـات حـول بعض قضايا الأدب والفن.

٣ - المقالات النقدية:

ومما سـاعد على ثراء ذخيرة «بو» النقدية عمله فى تحرير المجلات الأدبية، إذ فرضت عليـه القيام بعـرض الكتب وكتابها تقريظـا ونقدا؛ «ولذلك ظهرت لـه مئات المقالات النقديـة فى مختلـف المجـلات والصحـف التـى كان يشـتغل فى تحريرهـا، وكان لكتابته ووضع مبادئه بشـكل منظم ما سـاعده على إقامة العمود الثالث الذى يرتكز عليه عمله الأدبى، ألا وهو النقد»[١].

---

(١) فنسنت بورانيللى: إدجار آلان بو، ص ١٢٥.

ويُعد مقال «الافتتاحية Exordium» أفضل مثال لهذه النوعية من الأعمال النقدية، فأولى مهام «بو» التحريرية أن يعلن لقرائه المكانة الحقيقية للعمل محل الدراسة، وهل هو جدير أن ينضم تحت لواء الأدب، أم هو دخيل لا يستحق هذا الشرف، وإن إعطاء أى عمل إبداعى شهادة مرور إلى عالم الأدب يستوجب إبداء الأسباب والمبررات المقنعة، «وأهم ما يضطلع به الناقد هو أن يستخلص القوانين التى سوف يصدر بمقتضاها حكمه الصائب على الأعمال الأدبية»[1].

٤ - الدراسات النقدية:

إن كانت مقالات «بو» النقدية هى بحكم عمله الصحفى، واستجابة إلى متطلبات عمله؛ بيد أن «بو» كتب بعض الدراسات النقدية المتخصصة، بعيدا عن دوافع العمل الصحفى، فأصدر عدة دراسات من أهمها: «المبدأ الشعرى The Poetic Principle» و«فلسفة التأليف Philosophy of Composition» وفى هاتين الدراستين يمكن استخلاص نظرية «بو» النقدية كاملة، حيث احتوتا على أساس نظريته النقدية، وجوهر آرائه فى فلسفة الفن، فهما وحدهما تكفيان لفهم وجهة نظر «بو» - دون لبس - فى قضايا النقد والفن.

٥ - أعماله الإبداعية:

ويقصد بها استنباط الأسس والمبادئ لنظريته النقدية من خلال الاستقراء التام لأعماله الإبداعية، خاصة تلك المبادئ والآراء التى لم يصرح بها فى مقالاته أو دراساته النقدية.

هذا التنوع الهائل فى المصادر يحمل دلالة صريحة على الغزارة فى الروافد والإنتاج على حد سواء، وهذه الجعبة المليئة بالدراسات والمقالات، وهذه الذخيرة المكتظة بهذا الكَمّ الهائل من العناصر النقدية، يحمل فى طياته إشارات محورية على الحس النقدى الرفيع، والقدرة الفائقة على التنظير والتقعيد.

---

(١) السابق: ص ١٢٧.

ويؤكد أن «بو» ظل طول ممارسته الإبداعية يبحث عن الأسس والأطر التى ترتكز عليها العملية الإبداعية والتجربة الفنية، كما يؤكد أن الممارسة الإبداعية ما هى إلا تطبيق عملى لهذه القواعد المنظمة التى صاغها بحسه المرهف، واستشفها بذوقه الرفيع، فى فلسفة جمالية لنظرية نقدية أثّرت وأثْرَت - فى آنٍ - الحياة الأدبية والنقدية.

مفهوم النقد ووظيفته عند بو :

حتى الآن يظل تنظير «بو» وتقعيده للقصة القصيرة هو المرجعية الأولى لهذا الفن الحديث، وثمة إقرار بأن رؤيته الرمزية فى الشعر هى الملهم الأول لهذه المدرسة، خاصة غايتها الفنية التى اختُزلت فى المقولة الشهيرة: «الفن من أجل الفن Art for art's sake».

«وعلى قدر إيمان «بو» بالفن من أجل الفن كان إيمانه بالنقد من أجل النقد، إنه لا ينكر أن النقد يأتى بعد العمل الفنى، ولكن هناك قوانين وقواعد يجب أن يخضع لها النقد»[1].

وأهم ما يقوم به الناقد الحصيف أن يستنبط تلك القوانين والقواعد التى بمقتضاها سوف يصدر أحكامه النقدية على الأعمال الأدبية، وتوفيق الناقد أو إخفاقه فى أحكامه على الأعمال الأدبية يقاس فى مدى مراعاة هذه القوانين والقواعد التى سنها الناقد بنفسه دون غيره، «فإن «بو» ليمنح الناقد استقلالا تاما، ويعفيه من الخضوع لأحد أو لشىء إلا لقوانين النقد وقواعده»[2].

هذا الاستقلال نابع من كون وظيفة الناقد حيال الأدب لا يمكن لأحد سواه أن يؤديها، والتى تتلخص فى أن يميز بين الكتابة الجيدة والكتابة غير الجيدة، وأن يفضل عملا على الآخر، «ثم إن عليه أن يعلن على الملأ أن الكتابة الجيدة هى وحدها صاحبة الحق فى أن تعيش فى عالم الأدب، وأن الكتابة غير الجيدة يجب أن يدفع بها إلى عالم النسيان»[3].

---

(١) السابق: ١٢٧.
(٢) السابق: ١٢٧.
(٣) الصفحة نفسها.

إن الناقـد لا يتطفل على غيره ولا يعيش عالة على غيره لأن له وظيفة مسـتقلة فريدة فى نوعها، إن له وظيفة نبيلة: الدفاع عن الجمال والتمثيل الفنى.

يرى «بو»: «أن كل عمل فنى يجب أن يحوى بين طياته كل ماهو مطلوب لفهمه»[١]، بمعنـى أن عـلى الناقد أن يعتمد فى نقـده على العمل الإبداعى بغـض النظر عن مبدعه، قد يعرف الناقد كثيرا أو قليلا عن صاحب العمل، ترجمة حياته، الظروف والملابسـات التى دفعته للكتابة، «وبالطبع لسنا ملزمين بتصديق آراء الكاتب كلها»[٢]، فلا يجب ألا يكـون لهـذه المعلومات والحقائق - برغم طرافتهـا وجديتها - أى أثر على رأى الناقد فى العمل، فهى مؤثرات خارجية ودخيلة على العمل الفنى، وبالتالى فلن تؤثر فى تقييمه.

ويذكر «فنسـنت بورانيللى» أن موقف «بو» من النقد كان «هو الموقف المألوف لدى كتـاب جيله ونقاده، كان نقاد الأدب الأمريكى المعـاصر ثائرين على المعايير الاجتماعية غير الأدبية، كانوا يقللون من شـأن التحليل النفسـانى والمعالجة الاقتصادية، وكانوا لا يقيمـون وزنـا لمعالجة الأدب من الناحية التاريخية، ومن بين هؤلاء النقاد كان جون كرو رانسوم، وإلين تيت، ور. ب. بلاكمور يعتبرون الكتاب وحده هو موضوع النقد، وهم يسيرون على سُنَّة «بو» الذى يعتبر رائد النقد الجديد».

ويسـتطرد «فنسـنت» قائلا: «لقد كان «بو» يَضن بالنقد أن يخرج على هذه القاعدة، وكان لا يقبل من الناقد أن يهمل دقة الإحسـاس بالجمال فى سـبيل الدخول فى تفاصيل دقيقـة تتعلق بطفولة الكاتب وشـئونه المالية ودوافعـه إلى الكتابة، إنه يكره من الناقد أن يتحدث حول الكاتب بدلا من أن يتحدث عن الكتاب مباشرة، ويعلل فساد النقد بهذه الطريقـة الخاطئـة، فيقول: إنها لا تتطلب مقدرة خاصة فى حـين أن النقد الحقيقى يحتاج إلى موهبة مميزة»[٣].

---

(١) الصفحة نفسها.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: Letter to B, Edgar Allan Poe. W. J. Widdletox, Publisher 1867, Vol,4 P390.

«But of course we shall not be called upon to endorse all the writer's opinions».

(٣) السابق: ص١٢٨.

وظيفة النقد فى الأدب العربى الحديث:

رفض العديد من نقادنا فى العصر الحديث إقحام الدراسات النفسية والتحليل النفسى للأدب، كما اعترضوا على مزج الدراسات الفلسفية بالأدب تحت اسم إستاطيقا الأدب، فضلا عن إنكارهم لربط العلوم الاجتماعية أو الجدلية التاريخية بالنقد الأدبى، واستخدام هذه النظريات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية فى الحكم على الأدب والأدباء، ونادوا بأن الأوْلَى قصر النقاد جهدهم على دراسة النصوص الأدبية نفسها بدلا من محاولة الزج بعلوم مقحمة على الأدب ونقده.

وهم فى هذا يتفقون - بقصد أو بدون قصد - مع «بو» فى أن العمل الأدبى يحوى بين طياته قيمه الجمالية ومقوماته الفنية، وأن المعيار الوحيد الذى يقاس به النص الأدبى هو قيمته الفنية، ومن ثَم «لم تعد القيمة الفنية فى الشعر أو القصة تقاس بمقياس خارجى، أو بمدى تحقيق غاية أخلاقية أو هدف يخرج من نطاق الفن، بل صار الحكم على الأثر الأدبى فى النقد الحديث منصبا على العمل الأدبى من ذاته، من حيث اكتماله الفنى، وملاءمة التعبير للوسائل المستخدمة فيه»(١).

وعلى رأس هؤلاء الذين ثاروا على ربط النقد بعلوم الاجتماع وأبحاث علم النفس ومباحث الفلسفة خاصة الجمالية منها، وغير ذلك من علوم، طه حسين، والزيات، ومحمد مندور، ويُعد كتاب مندور «فى الميزان الجديد» خير مثال، إذ يقول فيه :

«والأدب لا يمكن أن نجدده ونوجهه ونُحْييه إلا بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة، وهذا ما يجب علينا جميعا أن نجاهد فى سبيله، إنه لوهمٌ بعيد أن نظن فى علم النفس، أو فى علم الجمال أو غيرهما من العلوم كبير فائدة للأدب، يجب علينا أن نعرف كل تلك الأبحاث، ولكن على أن نحتفظ بتلك المعرفة لأنفسنا ولا نزج بها فى الأدب وإلا كنا مفلسين نوهم الغير ببريق كاذب»(٢).

---

(١) محمد عبد المنعم خفاجى: مدارس النقد الأدبى الحديث، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م، ص١٢٢.

(٢) محمد مندور: فى الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص١٨٦.

وهو فى هذا يرد على محمد خلف الله، ومَنْ رأى رأيه من النقاد فى الأوساط الجامعية وغير الجامعية، وكان خلف الله قد نشر مقالا بعنوان: «الشعراء النقاد» فى مجلة الثقافة - كما ذكر مندور - وفيه دعا إلى أن يقوم النقد الأدبى على أسس من علوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع.

ويخشى مندور أن تصيب هذه الدعوة الأدب بالعقم، وأن تنتهى بنا إلى قتل الأدب، ويؤكد مندور أن هذه الدعوة ليست بدعة؛ بل هى قديمة سمع عنها العرب على لسان قدامة بن جعفر، وعرفتها أوروبا فى القرن الثامن عشر، قرن الفلسفة، ولقد فطن اللاحقون إلى خطأ هذه الدعوة من العرب والأوروبيين، فابن قتية فى «أدب الكاتب» يفند آراء قدامة، أما أوروبا فقد عادت من ضلالها - على حد تعبيره - وأصبحت اليوم تؤمن بأن لكل علم مناهجه المستقلة به، وأن أى علم لا يمكن أن ينمو ويرتقى إلا إذا كان نموه ذاتيا ينبع من داخله[١].

وفى ذات السياق يتحفظ طه حسين على دعوة الداعين إلى اتخاذ علم النفس والتحليل النفسى منهجا من مناهج النقد الأدبى لتقييم النص الأدبى ومبدعه، من أمثال العقاد، والنويهى وغيرهما، «ويفصح طه حسين هنا عن اتجاهه فى فهم الأدب ونقده وهو اتجاه ذوقى يعتمد النص قبل الأديب، ويعرض له من جانبه الجمالى، باعتباره فنا جميلا، وما يتوافر فيه من خصائص الجمال، وهو جمال موضوعى فى كل نص جميل»[٢].

والأجدر بالناقد والأجدى للقارئ أن يُنفق الوقت ويُبذل الجهد فى الدراسة الفنية للأدب والشعر بدلا من التحليل النفسى للأدباء والشعراء «فنحن فى حاجة إلى أن نتذوق أدبهم ونستسيغه فنستمتع بما فيه من روعة وجمال أكثر من حاجتنا إلى تحليل نفوسهم من غير علم بها أو دليل عليها»[٣].

---

(١) انظر: فى الميزان الجديد، ص ١٧٨.

(٢) فاضل محمد عبد الله الزبيدى، المنهج النقدى عند طه حسين، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ٦، حزيران ٢٠٠٨م، ص١٣٣.

(٣) خصام ونقد: ص٢٢٧.

والمعيـار المهم الذى يجب على الناقد اعتماده فى تذوق النص الأدبى، هو الذوق، وما سـوى ذلك - فى رأيه - هى وسـائل مُعِينة لفهم النص وتفسيره، لا لتمييزه ولا لتقييمه، فالناقد مضطر إلى أن يقرأ النص الأدبى قراءة الباحث الذى يريد أن يفهم ويفسر ويحلل ويستخلص ما فى هذا الشعر من خصائص لغوية أو نصوصية أو بيانية ثم يبدأ بعد ذلك فى عمله الأصيل فى التقييم للنص الأدبى معتمدا - سواء أراد أم لم يُرِدْ - على الذوق[1]، ناشـدا الوصول إلى المثل الأعـلى، و«المثل الأعلى فى الفن إنما هو هـذا النحو الذى يحقق هذا الجمال الفنى الخالد الواحد فى أحسـن صورة، وفى أشدها بالذوق اتصالا، وللنفس ملاءَمةً»[2].

ولهـذا يقول: «كل ما فيـه روعة وجمال يروقنى ويشـوقنى ويمتعنـى ويرضينى مهما يكـن موضوعـه، لا أنفـر من الأدب المادى لأنـه مادى ولا أحـب الأدب الروحى لأنه روحـى، وإنـما أنفر من الآثار التى لا تحقق معنى الأدب ولا تهدى إلى ما ينبغى أن يهدى الأدب إليه من هذا الشعور بالجمال، سواء أصوّر المادة أم صوّر الروح»[3].

الناقد الشاعر:

ومن أهم سـمات النقد عند «بو» أن من يمارسـه لا بد أن يكون لديه الملكة الشـعرية، فـلا يحـق لغير الشـاعر أن ينقـد الشـعر، فكيف لمـن لا يتمتع بالملكـة الشـعرية أن يُقيّم قصيدة، فالشـعراء فقط هم الذين يسـتطيعون أن يحكموا على الشعر دون غيرهم، وهم الوحيـدون - كـما يرى «بو» - أنهم القادرون أن يقوِّموا القصائد، ولا يسـتطيع أى ناقد مهـما أوتـى من غزارة علم، دون أن يمتلك القدرة على الإبداع وقرض الشـعر أن يحكم حكما صحيحا وصائبا على الشعر، ففاقد الشىء لا يعطيه.

ومن الأخطاء الشائعة، بل والفظة على حد تعبير «بو» أن نظن أن غير الشاعر يستطيع أن ينقد الشعر، فيميط اللثام عن جمالياته، يقول «بو» مستنكرا: «قيل إن النقد للشعر ربما

---

(١) انظر فى تاريخ الأدب الجاهلى: ص٦٣.

(٢) حافظ وشوقى: مكتبة الخانجى بالقاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٣م، ص ٢٧.

(٣) خصام ونقد: ص ١٠٠ - ١٠١.

يكتبه شخص ليس بشاعر، هذا بناء على فكرتى وفكرتك عن الشعر، أنا أحس أن هذا خطأ؛ فإن الناقد الأقل شاعرية أقل نقدا والعكس»(1).

هذا لا يعنى بالضرورة أن كل الشعراء يملكون القدرة على النقد البنَّاء، بل هذه القدرة لا يملكها إلا الشعراء الكبار، وتختلف من شاعر إلى آخر على حسب موهبته الشعرية، وقدرته الفنية، خاصة أن «بو» يجعل من تجربة المبدع معيارا فنيا، يرجع إليه ليصدر تقييمه الفنى وحكمه النقدى، يقول «بو»: «أعتقد أن فكرة أن أى شاعر يمكن أن يشكل تقييمًا صحيحًا من كتاباته الخاصة شىء آخر، أنا لاحظت من قبل أنه على قدر الموهبة الفردية سيكون التقييم النقدى للشعر لذلك فإن الشاعر السيئ - فيما أزعم - يصنع نقدا زائفا، وحب ذاته سيؤدى إلى تحامله فى تأييد اختياراته وأحكامه، بينما الشاعر الذى هو شاعر حقا، لن يفشل - فيما أعتقد - فى صناعة نقد عادل»(2)، فالشاعر الفحل هو الوحيد - دون الشاعر السيئ، أو من لا يملك الملكة الشعرية - الذى يملك عقلية شاعرية ناقدة، تقدر على الوصول إلى العظمة الحقيقية للعمل الفنى، فيضع يده على أوجه الجمال الإبداعى، ونواحى التناسق، وأسرار الخيال، وسمات الإمتاع، وهو الوحيد الذى يقدر على أن يميز بين العبقرية والموهبة وبين التقليد والتصنع، وبين خيال مبدع محلق، وخيال زائف مزور، والشاعر الحق هو الوحيد الذى يملك القدرة البيانية والأسلوبية، لصياغة أحكامه النقدية وتقييماته الفنية بلغة أدبية شائقة ورائقة، تساعد فى تذوق النص، والاستمتاع بما فيه من مواطن الجمال، ومقومات البلاغة.

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: Letter to B, Vol, IV, P 391.
It has been said that a good critique on a poem may be written by one who is no poet himself. This, according to your idea and mine of poetry, I feel to be false ; the less poetical the critic, the less just the critique, and the converse.

(2) Ibid: P391.
I remarked before, that in proportion to the poetical talent, would be the justice of the critique upon poetry. Therefore, a bad poet would, I grant, make a false critique, and his self-love would infallibly bias his little judgment in his favor; but a poet, who is indeed a poet, could not, I think, fail of making a just critique.

وهذا ما يفسر لنا قلة النقاد العظماء وكثرة الأعمال النقدية الضعيفة، «فنحن لدينا من حالات النقد الزائف أكثر من النقد الصائب، ببساطه لأننا لدينا شعراء سيئون أكثر من الشعراء الجيدين»(١).

النقد السلبى :

إن كانت إحدى مهام الناقد هى أن يبين العمل الردىء من العمل الجيد، فإنه يجب طرح العمل الردىء والسيئ جانبا، ويؤكد «بو» على وجهة النظر هذه بشدة، ويطالب أن تتم بصرامة وحزم دون أى توانٍ، وهذا يتفق مع طبيعة «بو» العسكرية، وهذا الذى جعله يتعامل مع خصومه من الشعراء والنقاد بشراسة، وينظر لهم بازدراء واحتقار، وإن شئت الدقة، فهو ينظر إلى أعمالهم وآرائهم على أنها دون المستوى المطلوب، أو دون مستواه هو نفسه.

من ناحية أخرى يرى «بو» أن المهمة الرئيسة للناقد هى اكتشاف المثالب وليس إظهار المحاسن، فالحسن يتحدث عن نفسه ولا يحتاج إلى من يحسنه بالضرورة، ويعقب على قصة «زيوس Zoilus» الذى قدم مرة نقدا لاذعا عن كتاب نال استحسانًا واسعًا، فسأله «أبوللو Apollo» عن جمالياته، فأجابه زيوس أن مهمته الوحيدة هى التقاط الأخطاء، فكافأه أبوللو - ساخرًا - بأن أعطاه كيسا من القمح غير المغربل ليلتقطه مكافأة له - قائلا :

«لست متأكدًا على الإطلاق أن الإله كان على حق، ولست متأكدا على الإطلاق أن الحدود الحقيقية للواجب النقدى هى موضوع سوء فهم بالغ»(٢)، ويستطرد فى وجهة نظره هذه فيؤكد أن الإشارة إلى محاسن عمل فنى ما والتركيز عليها يعنى اعترافًا بأنها ليست امتيازا كلية.

---

(١) الصفحة نفسها.

We have more instances of false criticism than of just, where one's own writings are the test, simply because we have more bad poets than good.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The PoeticPrinciple: Vol: VI, P 19.

I am by no means sure that the god was in the right. I am by no means certain that the true limits of the critical duty are not grossly misunderstood.

مارس «بو» بالفعل النقد السلبى - اللاذع - ضد خصومه واستخدم ألفاظا شديدة الوقع على النفس، ولم يسلم من نقده وآرائه الحادة حتى المشهورون من المبدعين والنقاد، ودخل فى معارك أدبية ونقدية مع العديد منهم آنئذ.

وما إن نشر الناشر «جدى» كتاب «لادى» عام ١٨٤٦ وهو يضم بين دفتيه سلسلة من مقالات «بو» التى كتبها تحت عنوان «أدباء مدينة نيويورك»، حتى انهالت عليه الخطابات من أصدقائه ومن نيويورك تطالبه بالحيطة والحذر فيما ينشر، يقول «جودى»:

«لقد تلقينا عدة خطابات من نيويورك دون توقيع، كما تلقينا خطابات أخرى من أصدقائنا الشخصيين، وهم جميعا يطلبون منا أن نكون على حذر فيما نسمح لمستر «بو» أن يكتبه عن المؤلفين فى مدينة نيويورك، ونحن نقول لأولئك إننا لا نفعل أكثر من أن ننشر آراء مستر «بو» لا آراءنا، أما أن نتفق أو لا نتفق معه فى هذه الآراء فهذا موضوع آخر، وكما أننا لا نخشى التهديد بفقد أصدقائنا فإن الكلمات المعسولة لا تجعلنا نحيد عن طريقنا، إن طريقنا دائما هو إلى الأمام»(١).

وما إن ظهرت مقالات «بو» حتى احتدم وطيس المعارك الأدبية والنقدية بينه وبين خصومه، فاستخدم «بو» معوله النقدى ضد أسود الأدب فى نيويورك، وعمالقته، وشهر بهم وبكل خصومه، وأطلق العنان للسانه الحاد فى الهجوم عليهم ووصفهم بأقذع الصفات، واتهامهم بأبشع التهم، حتى سُمى «بو» «بالرجل ذى المعول» لشراسة نقده، وشدة هجومه.

وهذه بعض الألفاظ والصفات التى أطلقها «بو» على خصومه، فعلى سبيل المثال - لا الحصر - يصفهم بأنهم مثل «العصافير التى تقتات على الدود» و«الخفافيش المهوشة» و«رواد مستنقع الضفادع»، كما وصفهم بالتملق، والثرثرة وضيق الأفق، وفيما يبدو أن الدافع لهذه الخصومة اللدود التى نحاها «بو» ترجع إلى عاملين رئيسين، هما :

أولا: شعوره بالاضطهاد مع غروره وشعوره بالنبوغ والعبقرية، وفى خطاب لوردزورث لونجفلو Wadsworth Longfellow، وهو أحد الشخصيات التى هاجمها

---

(١) أورده فنسنت بورانيللى فى كتابه «إدجار آلان بو القصصى والشاعر»: ص١٣٢.

«بو» وانتقدها انتقادا لاذعا خير شاهد وأصدق دليل، يقول «لونجفلو»: «إن حدة نقد «بو» ترجع فى رأيى إلى طبيعته الحساسة الغاضبة التى كان يزيد فى ثورتها إحساس غير محدود بالظلم»(١).

ثانيا: رغبته فى زيادة التوزيع للمجلات التى يتولى تحريرها، فقد كان يتعمد الدخول فى المعارك الأدبية والمشاحنات الشخصية، بهدف الدعاية والإثارة، مما يسهم فى انتشار المجلات وزيادة الطلب عليها.

مدرسة الديوان ونظرية بو النقدية:

موقف «بو» النقدى يذكِّرنا بعنفوان مدرسة الديوان وعنفها النقدى ضد الكلاسيكية الجديدة وعلى رأسها أمير الشعراء أحمد شوقى، ولا نحتاج إلى بذل العناء للحديث عن اتصال مدرسة الديوان بالنقد والأدب الأنجلوأمريكى، بصفة عامة ولبو بصفة خاصة، فقد أشرنا سابقا فى التمهيد إلى ترجمة المازنى لقصة «The Cask of Amontillado» بعنوان: «نبيذ الأمونتيللادو» ضمن كتابه مختارات من القَصص الإنجليزى، وترجمة العقاد للقصة ذاتها بعنوان: «باطنية النبيذ الشريشى»، وترجم أيضا قصة «The Purloined Letter» بعنوان: «الخطاب المفقود» وذلك ضمن كتاب: «ألوان من القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى»، وأوردنا اقتباسه الذى صرح فيه بإيغالهم فى القراءة الإنجليزية واتصالهم فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، مع الإشارة إلى إفادتهم من النقد الإنجليزى فوق إفادتهم من الشعر وفنون الكتابة الأخرى.

لكن الحقيقة التى نريد أن نؤكد عليها قبل الحديث عن أوجه التلاقى بين مدرسة الديوان وآراء «بو» وغيره من النقاد الغربيين، أن هذا التلاقى جاء عن عقلية نقدية مبصرة، لا عقلية نقدية مقلدة، معبرة عن موقفها فى هذه الآراء النقدية، مع احتفاظهم بحقهم الكامل فى التمييز والاستقلال والاختيار بما يتناسب مع ميولهم واتجاهاتهم وبيئاتهم، فهم دخلوا إلى حقل النقد الأنجلو أمريكى متسلحين بثقافتهم العربية

---

(١) السابق: ص١٤٠.

الأصيلة، واضعين صوب أعينهم ظروف مجتمعاتهم ومتطلباتها، وعليه «كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل»(١).

يتفق أصحاب الديوان مع «بو» فى أن النقد مهمته الأُولى والأَولى أن يميز الصحيح من السقيم، وأن يفند العمل الردىء، فالصحيح ليس بحاجة إلى تمييز وتقييم، فالمهمة الرئيسة للناقد – كما يرى «بو» – هى اكتشاف المثالب والعيوب وليس إظهار المحاسن، والحديث عن محاسن عمل فنى ما والتركيز عليها يعنى اعترافًا بأنها ليست امتيازا كلية، وفى هذا المعنى يقول أصحاب الديوان:

«وربما كان نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح، وتعريفه فى جميع حالاته، لهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة»(٢).

وهنا يمتزج «بو» مع مدرسة الديوان فى النقد السلبى، والاهتمام بتحطيم السابقين، ورفع المعول لهدم كل ما يخالف توجهاتهم النقدية ومواقفهم الأدبية، وإن كان «بو» استخدم معوله النقدى ضد فحول الأدب فى أمريكا، وأطلق العنان للسانه الحاد فى الهجوم عليهم ووصفهم بأقذع الصفات، واتهامهم بأبشع التهم، حتى سُمى «بو» «بالرجل ذى المعول» لشراسة نقده وشدة هجومه، فإن أصحاب الديوان أطلقوا العنان فى هجومهم على فحول الأدب العربى شعرا ونثرا وتناولهم بالنقد والتجريح، بل والتشنيع، فشوقى يزحف إلى الشهرة زحف الكسيح(٣)، وشكرى صنم الألاعيب(٤)، والمنفلوطى كتاباته ميتة مملوءة صديدا(٥).

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى: ص ١٩٣ – ١٩٤.

(٢) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى: الديوان فى الأدب والنقد، دار الشعب، ط الرابعة، (د. ت)، ص ٤.

(٣) السابق: ص ٥.

(٤) السابق: ص ٥٧.

(٥) السابق: ص ٩٨.

وعلى هذا النهج سار نقاد المهجر، والذين هم أكثر معايشة للثقافة الأنجلوأمريكية من أصحاب الديوان، وفى غربال ميخائيل نعيمة نطالع «تلك الحملات القوية العنيفة على أنصار الأدب التقليدى، ومن يسميهم ضفادع الأدب الذين كانوا ولا يزالون - أحيانًا - يواصلون النقيق كلما عثروا بتجديد فى اللغة ووسائل تعبيرها»(١).

ثانيًا: أثر بو فى المذاهب الأدبية والمدارس النقدية:

لا غرو بعد استعراض نظرية «بو» فى الشعر، واستعراض أهم خصائصها وسماتها؛ أن نجد العديد من المذاهب الأدبية؛ مثل: الرومنسية والرمزية والسريالية(٢)، تستمد أطرها النظرية وأصول مبادئها من دراساته النقدية ومقالاته التنظيرية، وتستنبط من إبداعه الأدبى الأسس الجمالية والقيم الفنية.

ولا نحتاج إلى بذل جهد أو مزيد بحث لنبرهن على هذه الحقيقة، ولا أقول هذه الفرضية، فلو ألقينا نظرة سريعة وعابرة على فهرس أعلام «موسوعة النظرية الأدبية والثقافية Theory of Literary and Cultural The Encyclopedia»(٣) لرأينا الأثر الجلى لبو فى الفنون والثقافة الحديثة بصفة عامة وفى المذاهب الأدبية بصفة خاصة، فقد استشهد بأثره وأثر أعماله فى كل من المذاهب الآتية: الإستطيقا، والتصويرية، والرمزية، والإنسانية الجديدة، نظرية التحليل النفسى.

كما أنه عندما يُشار إلى ازدهار الحركة الرومانسية فى أمريكا فلا بد أن يُشار إلى «بو» على أنه أحد روادها ومبدعيها، حتى إن ذلك أصبح مسلمة من مُسلَّمات الدرس الأدبى، فعلى سبيل المثال عندما يتحدث روبرت سبلر عن ازدهار الأدب الأمريكى فى النصف الأول من القرن العشرين، ومروره بحركة خلاقة نتج عنها - من وجهة نظره - روائع أدبية تصدرت ما أنتجته القارة الأمريكية على مدار تاريخها الفنى؛ يستثنى الحركة الرومانسية فى حال ازدهارها على أيدى روادها حيث يقول :

---

(١) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر - القاهرة، دون تاريخ أو طبعة، ص٢٥.

(٢) أشار جان روسلو فى كتابه إدجار آلان بو إلى أن «أندريه بريتون André Breton» مؤسس السريالية قال فى بيان السريالية: «إن بو سريالى فى المغامرة»، ص ٦٠.

(3) The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory: General Editor Michael Ryan, John Wiley & Sons, Inc, 2011, P: 1840.

«ولم يحدث هذا [الإنتاج الخلاق] غير مرة واحدة قبل ذلك، حينما ازدهرت الحركة الرومانسية بين عامى ١٨٣٥ و ١٨٥٥ على ساحل الأطلنطى؛ فيما أخرجه «كوبر» و«إيرفنج» و«بو» و«إمرسن» و«هوثورن» و«ملفيل» و«وَيتمان»»[١]، فى حين أن الرمزيين اتخذوا منه نبيا لهم واعتُبرت كتاباته النقدية النصوص المقدسة الأولى للحركة الرمزية[٢]، كما بدت فى أشعاره بذور السيريالية الأولى[٣].

ويرجع السبب فى ازدحام بعض المذاهب الأدبية والمدارس النقدية على «بو» إلى سببين رئيسين:

أولهما: تداخل هذه المذاهب بعضها مع البعض، وتماهى طبيعتها، فكثير ما تتماس سماتها، كما تتلاقح عناصرها، وتتقارب خصائصها، والحقيقة أن الرمزية والرومانسية تتماهيان، والاختلاف بينهما «ليس بتلك الدرجة من الوضوح لأن الرمزية هى فى بعض نواحيها امتداد للرومانسية، الألمانية منها بوجه خاص، والفرنسية أيضا، كما بين ذلك - حديثا - فيرنر فورتريده فى كتابه نوفالس والرمزية الفرنسية»[٤].

وثانيهما: تنوع إنتاجه الأدبى وغزارته، فضلا عن جسارته فى التجريب وجدارته فى التجديد، مما جعله يتميز فى الأسلوب والفكرة معا، فحاز سبق القصب وتفرد عن أقرانه، «فبو لا يمثل فلسفة الرومانسيين حول العالم، ولا الإستطيقا الرومانسية التى تنظر للخيال باعتباره مغيرا للطبيعة. لقد أجاد من وصف «بو» بأنه (الملاك فى الآلة) ذلك أنه يمزج بين الإيمان بالتكنيك، بل بالتكنولوجيا والشك فى الإلهام وعقلانية القرن الثامن عشر من ناحية، وبين إيمان غيبى بالجمال الخارق. والشك فى الإلهام والعداء للطبيعة هما النقطتان الحاسمتان اللتان تفصلان بين الرمزية والرومانسية»[٥].

---

(١) روبرت سبلر: الأدب الأمريكى: ١٩١٠ - ١٩٦٠، ترجمة محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، (د. ت)، ص ٥.

(٢) قلعة إكسل: إدمون ولسون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٢م، ص١٧.

(٣) محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، نهضة مصر، ١٩٩٧م، ص٢٩١.

(٤) مفاهيم نقدية: ص٢٣٦.

(٥) السابق: ص٢٣٧.

وبفضـل «بـو» كان لأمريكا قصب السـبق إلى الرمزية من فرنسـا(١)، على الرغم من أن فرنسـا هى التى أماطت اللثام عن «بو» وعبقريته الفنية، وقدراته الإبداعية، «غير أن الذى جعل الفرنسـيين يرحبون بوجه خاص به هو تلـك الخصلة التى ميزته عن معظم الرومانسيين فى الأقطار الناطقة بالإنجليزية: اهتمامه بالنظرية الجمالية»(٢).

إنه يوحى إلى القارئ فى شكل كلمات ما يرى من أحلام غريبة وما يسمع من أصوات حزينة، فى قصائد مدهشـة، «إنه يتحسس فى ثنايا عقله الباطن عن طريق الأحلام وشبه الأحـلام التـى كان يتأرجح فيها بـين النوم واليقظة؛ تفتنه وتسـحره ألوانٌ من الجمال لا عهد له بها فى أوقات يقظته»(٣).

لقد بدأ «بو» شـاعرا رومانسـيا، وحاكى فحول الرومانسية أمثال: «بيرون Byron» و«مـور Moore» فى موضوعاتهـما وأسـاليبهما وأوزانهـما الشـعرية، وظل يقرأ لشـعراء عـصره ويَفيـد منهـم، بيد أنـه انتقل من هذه الرومانسـية إلى أشـكال جديدة فى الشـعر نابعـة مـن أعماق ذاته، وطبيعة شـخصيته، ولم يكن فى انتقاله هذا أثـر واضح للتأثيرات الخارجيـة، «فـما كان فى مقدوره أن يتعلم من أسـلافه كيف يسـتخدم الشـعر فى التعبير عن اسـتبصاره للجمال الأفلاطونى ولا عن تجاربه المغناطيسـية وهو على عتبة النوم»(٤) وبقراءة سريعـة لقصيدتيه «تيمورلنك Tamerlane» و«الأعراف AL Aaraaf» يتضح لنا كيفية تطور «بو» من الرومانسية إلى الرمزية والتأثيرية والسريالية، حيث «كانت غاية الرمزية البلوغ بالشـعر إلى حالته الأصفى، وكانت تشـكل حركـة هى جزء من العملية الشـاملة فى اكتشـاف المعانى مع الرومانسـية التى كانت قد تراجعـت لكنها لم تمت، بل كانت قد أرهصت بالرمزية وفتحت لها الطريق»(٥).

---

(١) انظر: أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم: تسعديت آيت حمودى، دار الحداثة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص١٧- ١٨.

(٢) قلعة إكسل: ص٢٠.

(٣) إدجار الشاعر والقصصى: ص١٠٦.

(٤) السابق: ص١٠٥.

(٥) سلمى الخضراء الجيوسى: الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، مايو ٢٠٠١م، ص٥٠٣.

بو بين الرومانسية والرمزية :

شكلت أعمال «بو» قنطرة حقيقية بين الرومانسية والرمزية، وتجلت الروابط والصلات بين المدرستين فى هذه الأعمال، وأسهمت لمساته الفنية وتجلياته النقدية بشكل بارز فى تأسيس المذهب الرمزى فى الأدب العالمى بشكل عام والأدب الفرنسى بشكل خاص، دون إغفال للروح الرومانسية والتى مثلت رافدًا حيويًا للرمزية وغيرها من المذاهب الأدبية اللاحقة.

إن المدرسة الرومانسية كما يذكر هلال: «قد احتوت على بذور المذاهب الأدبية التى خلفتها، لأن عنايتها بالاستقصاء والبحث فى نواحى الفرد وفى نواحى المعارف الإنسانية مهدت للواقعية، واتجه كثير منهم إلى معرفة عالم اللاشعور والغوص فى أغوار النفس الإنسانية، فكانت نواة الرمزية، وقد ظهر فيها من نادوا بمبادئ الفن للفن»[1].

فالرومانسية فى إحدى خصائصها: «إضافة الغرابة إلى الجمال» وفى الرومانسية – كما يقول سنتسبرى Saintsbury – تُترك الفكرة لقدرة القارئ على الكشف، يساعده فى ذلك الإيحاء والرمز[2].

هنا تتماس الرومانسية مع الرمزية، حيث تقوم الرمزية على «أن الفن ليس بمقدوره إلا الإيحاء والإشارة، لا التحوير والتحويل»[3]، ومن ثَم تسعى الرمزية إلى عدم الإفصاح والاكتفاء بالإيحاءات والإشارات، وتعتمد على التلميح والتعريض لا التصريح والتوضيح، «وسبيلها الأول إلى ذلك هو الموسيقا التى تنبعث من جَرْس الأصوات وانسجاماتها وموسيقا التراكيب، مع فطنة دقيقة إلى وقع العناصر الموسيقية المختلفة، وارتباطها بالمعانى المتباينة»[4].

---

(١) الرومانتيكية: محمد غنيمى هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ت)، ص٢١٩.
(٢) موسوعة المصطلح النقدى: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م، المجلد الأول، ص١٦٥.
(٣) مفاهيم نقدية: ص٢٣٥.
(٤) فى الأدب والنقد: محمد مندور، نهضة مصر، (د. ت)، ص١١٢.

فمـن أقـوى عنـاصر الجمال فى الشـعر هذه الموسـيقا التعبيريـة، التى تسـمو بالروح والنفـس عـبر الإيحاء والتعبـير عما يعجز اللسـان عن الإفصـاح عنـه، والرمزيون دائما مـا يبغون خلق مفعول عن طريق الشـعر يماثل مفعول الموسـيقا، «وهـذا الذى هو جد خـاص، وعابـر، ومبهم، لا يمكن إيصاله بالنص أو الوصـف المباشر؛ بل فقط بتلاحق الألفاظ والصور التى تساعد بالإيحاء به للقارئ»[١].

هنا نسـتدعى تعريف «بو» للشعر بأنه «الخلق الإيقاعى للجمال»[٢]، كما يشير إدمون ولسـون إلى رأى «بو» بأن اللاتحديد أحد عناصر التعبير الموسـيقى الحقيقى فى الشـعر، والـلا تحديـد الموجى هو الـذى ينتهى إلى مفعـول مبهـم وبالتالى روحـى، «والدنو من اللاتحديـد الموسـيقى غدا هدفـا من أهداف الرمزيـة الأولى»[٣]، وسـبب ذلك كما يذكر «تشـارلز تشـادويك Charles Chadwick » «أن الموسـيقا لهـا الخاصيـة الإيحائية التى يتطلـع إليهـا الرمزيون، ولا ترتبـط بعنصر التحديد فى المعنى الذى تسـتطيعه الكلمات، والذى يبغى الرمزيون أن يتخلصوا منه»[٤].

والفـن الرومانسـى - عنـد «هاينـه Heine»- كذلـك يوحى باللامحـدود، و«مور Moore» يرى أن الرومانسية هى توهم رؤية اللامحدود خلال مسار الطبيعة ذاتها، بدلا من أن يكون فى معزل عن ذلك المسـار، أما «فيرجايلد» فيرى أن الرومانسية هى الرغبة فى إيجاد اللامحدود خلال المحدود، للتوفيق بين الحقيقى وغير الحقيقى[٥].

ولا شـك أن فى تعريـف "فيليبـس Philips" للرومانسـية بأنهـا «سـوداوية عاطفية وتشوُّف مبهم»[٦] تستدعى شاعرية «بو» السوداوية التى تنادى بأن قمة الجمال الشعرى

---

(١) قلعة إكسل: ص٢٣، ويرى رينيه ويليك René Wellek مؤلف مفاهيم نقدية أن كتاب قلعة إكسل أول كتاب فى الرمزية. انظر: ص ٢٢٥.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 12. The Rhythmical Creation of Beauty.

(٣) قلعة إكسل: ص١٨.

(٤) الرمزية: تشارلز تشادويك، ص ٤٥.

(٥) موسوعة المصطلح النقدى: المجلد الأول، ص١٦٣.

(٦) السابق: ص١٦٤

تكمن فى موت امرأة فاتنة، ـ مشاعَر الخوف والرعب، وأجواء الغموض والجنائزية عند «بو»، فقمة الشاعرية هى موت امرأة فاتنة.

أنت تعرف سر روحٍ

انحنت من كبريائها الوحشى إلى خزى

أيها القلب التائق لقد ورثت نصيبك المدمر مع الشهرة

المجد الذابل الذى ملك البريق من بين جواهر عرشى

هالة الجحيم! ليس أى ألم سيجعلنى أخاف ثانية

أيها القلب الطامح إلى الزهر المفقود،

وإشراق الشمس فى ساعات صيفى!

أيها الصوت الأزلى لزمن الموت

مع دقاته اللامتناهية، يدق، برقية الروح، على خوائك دق ناقوس الموت[1].

---

(1) Edgar Allan Poe: Tamerlane, Vol: X, P 97.
Know thou the secret of a spirit
Bow'd from its wild pride into shame.
O yearning heart! I did inherit
Thy withering portion with the fame,
The searing glory which hath shone
Amid the jewels of my throne,
Halo of Hell! and with a pain
Not Hell shall make me fear again-
O craving heart, for the lost flowers
And sunshine of my summer hours!
The undying voice of that dead time,
With its interminable chime,
Rings, in the spirit of a spell,
Upon thy emptiness-a knell.

«إن السوداوية المكثفة التى تبدو أنها تنفجر عنوة إلى سطح كل أقوال الشاعر المبهجة حول قبره؛ تهزنا إلى العمق، والسمو الشعرى الأصدق يوجد فى هذه الرجفة»[١].

وسنشاهد هذه السوداوية المكثفة فى كثير من أعمال «بو» الشعرية والقصصية لأنها تنفجر - كما قال آنفا - عنوة إلى سطح كل أقوال الشاعر وأعماله.

أثر بو فى الرمزية العربية:

لم يكن أثر «بو» على الرمزية العربية أثرا مباشرا؛ وذلك لأنهم لم يتصلوا به مباشرة بل اتصلوا بفكره عبر الوسيط الفرنسى الذى نشر أفكار «بو» وآراءه، واتخذ منها ركيزة لبناء مذاهبهم الأدبية خاصة المذهب الرمزى على يد بودلير Baudelaire، وفاليرى Valéry، ومالارميه Mallarmé، وفى البداية «حاولت الحركة الرمزية فى الشعر العربى أن تتبنى مبدأ الرمزية فى القرن التاسع عشر من دون أن تتغلغل فعلا فى جوهر فلسفتها»[٢].

يرجع عدم التغلغل هذا إلى عاملين رئيسين: عامل فنى يتمثل فى تداخل مبادئ الرمزية مع مبادئ الرومانسية - كما وضحنا سالفا - والعامل الثانى عامل تاريخى يتمثل فى أن الأدب العربى الحديث تأثر بعدة مدارس أوروبية على التوازى لا التوالى، فإن كانت المدارس الأدبية فى أوروبا هى نتاج طبيعى لتطوره الفكرى والاجتماعى، فإن المدارس الأدبية العربية هى نتيجة حتمية من تلاقى المجتمع العربى بالمجتمع الغربى، «لذا ترى أن إنجازات مدارس شعرية عديدة فى الغرب حدثت فيه على مدى قرون مر بها الشعر العربى الحديث فى ظرف عقود قليلة فى نزوعه نحو المعاصرة»[٣].

وقد صرح كثير من الشعراء العرب بأنهم أفادوا من عدة مذاهب، ولم يتقيدوا بمذهب واحد، فمثلا يقول الشاعر اللبنانى يوسف غصوب: «قرأت كثيرا فى الشعر

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 17.
The intense melancholy, which seems to well up, perforce, to the surface of all the poet's cheerful sayings about his grave, we find thrilling us to the soul, while there is the truest poetic elevation in the thrill. الترجمة من وادى القلق ص39

(٢) الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث: سلمى الخضراء الجيوسى، ص٥٠٥.

(٣) الصفحة نفسها.

٣. الأساس المنطقى للشعر The Rationale of Verse

٤. ملاحظات عن الشعر الإنجليزى Notes on English Verse

٥. فلسفة التأليف The Philosophy of Composition

إن هـذه المصادر الرئيسـة قد جعلت من نظرية «بو» الشـعرية نظريـة واضحة المعالم بارزة الخصائص، مما يسهل علينا استقراءها وعرضها كما نادى هو بها، وفهمها كما كان يؤمـن بها، ومن ثم نسـتطيع أن نتعرف على مدى أثر هذه النظرية على النظرية الشـعرية العربية، ومدى التشابه بينهما.

ماهية الشعر :

ما هذا الشعر الذى استولى على قلبه وقالبه؟ والذى رغب به عن كل منفعة رخيصة أو غاية خسيسـة؟ ما هذا الشـعر الذى لا بـد أن يُوقر ويبجل بل ويقـدس؟ ما مقوماته وخصائصه؟ ما أساليبه وأدواته؟ ما جوهره وحقيقته؟ ما جمالياته وفنياته؟

يجيـب «بـو» مؤكدًا قيمة الشـعر ومكانته؛ فيقول: «وإذا ما سـمحنا لأنفسـنا بالنظر عميقا فى دخيلنا سنكتشف على الفور أنه لا يوجد تحت الشمس - ولا يمكن أن يوجد - أى عمـل ذى كرامـة أكثـر نبلا مـن هذه القصيدة نفسـها، هذه القصيـدة لذاتها، هذه القصيدة التى هى قصيدة، ولا شىء أكثر من قصيدة، هذه القصيدة التى كتبت من أجل القصيدة فقط»(١).

بهذه الكلمات لخص «بو» موقفه من الشـعر، وظيفةً وقيمةً، فما كان للشعر أن يسعى ليحقق مغنما من المغانم المادية، أو يعمل على تأصيل خُلق من الأخلاق التربوية، فالشعر

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 9.
But the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified, more supremely noble, than this very poem —this poem per se— this poem which is a poem and nothing more - this poem written solely for the poem's sake.

الترجمة من وادى القلق: ص٢٦ .

لا يسعى لهذا ولا يعمل لذاك، إنما يغذى الروح، ويثرى العاطفة، بلذة صادقة، أو متعة رائقة، «إن القصيدة تستحق اسمها فقط بمقدار ما تستثير الروح عبر السمو بها، إن قيمة الشعر تكمن فى مقدار هذه الإثارة السامية، على أن تلك الإثارات - بالضرورة النفسية - عابرة هذه الدرجة من الإثارة التى ستخول قصيدة ما أن تسمى قصيدة»[1].

هكذا نخلُص إلى أن السمو الذى تحلق به القصيدة فى عالم الروح أسمى من العواطف التى تثيرها فينا التجارب العقلية والمواقف الفلسفية، فضلا عن المواعظ الأخلاقية، والسلوكيات الحياتية، فالكَمُّ الشعورى والكيف الخيالى اللذان ينتابان الوجدان ويستغرقان الروح كفيلان بأن يطهرا النفس البشرية، ويحققا لها السعادة السرمدية، ويمتعاها بالجمال الأزلى عبر التكثيف والتأثير.

التجربة الشعرية:

يستمد الشاعر تجربته الشعرية وإلهامه الفنى من رحاب الكون الفسيح وفضائه المديد، بحثا عن الجمال الأبدى، الذى هو أبعد ما يمكن أن يُدرك كنهه، أو أن يعرف سره، بيد أنه قد يحسه الشاعر الذى يشتاق له اشتياق الفراشة للنجم، والذى يزداد ظمأ كلما اغترف من بحره غرفة، فيحس بنشوة الاقتراب منه، ولذة التذوق له.

وعن هذه التجربة الشعرية وآفاقها الفسيحة، ومصادرها المتنوعة، وحساسية الشاعر المرهفة، يحدثنا شاعرنا «بو» قائلا:

«فهو يدرك رحيق الآلهة الذى يغذى روحه، فى الأفلاك التى تشع فى السماء، فى حلزونية الزهرة، فى عنقودية الشجيرات، فى تموج حقول القمح، فى ميل الأشجار الشرقية الطويلة، فى الأفق الأزرق للجبال، فى تجميع السحاب، فى تلألؤ الجداول

(1) Ibid: Vol: VI, P 3.

I need scarcely observe that a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement. But all excitements are, through a psychal necessity, transient. That degree of excitement which would entitle a poem to be so called. الترجمة من وادى القلق: ص ١٧.

«فـإن الحـب - الإيروس المقـدس الحقيقـى - ڤينـوس اليورانية، المختلفـة عن ڤينوس اليونانية، هو بلا شك الأنقى والأصدق فى كل الثيمات الشعرية»(١).

فـلا غـرو أن تفيـض أعيننـا دمعـا مـن الشـعر، ولا غـرو أن تنتـاب أجسـادنا تلك القُشَعريرة طربا ولذة، حزنا وفرحا، ولا غرو أن نعجز عن الإمساك بتلك المتع النفسية واللذات الروحية التى تخترق أوتار القلب فتحرق سويداءه، وتحتل العقل فتحلق به إلى عالم الرؤى والأحلام، وإن أردت فقل إلى العالم السرمدى.

بناء القصيدة:

لما كانت القصيدة تهدف إلى الإثارة الحسـية واللذة الروحية القصيرة، أو قل العابرة على حد تعبير «بو» نفسـه؛ وإلا فقدت هذه الإثارة الحسية وهذا التأثير الروحى، وَجَبَ أن تكون القصيدة قصيرة غير مختزلة، ولزم ألا تكون طويلة مرسـلة؛ حتى تحقق وحدة الأثر ووحدة الانطباع.

لـذا كان من المبـادئ الجوهرية عند «بو»، والتى لعبت دورا بارزا فى تقييمه للشـعر، ونقـده للشـعراء طـول القصيدة وعـدد أبياتها التـى وردت فيها، فالقصيـدة الطويلة لا وجود لها فى نظر «بو»، بل إن مصطلح القصيدة الطويلة فى ذاته مصطلح متناقض لفظيا، والقصيدة التى تقرأ فى أكثر من نصف ساعة كحد أقصى، تذبل وتفشل، ويصيب قارئها النفورُ والملل، «ولا تغدو فى الواقع وفى الحقيقة قصيدة آنئذ»(٢).

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 28.
Love, on the contrary — Love,the true, the divine Eros, the Uranian as distinguished from the Dionaean Venus — is unquestionably the purest and truest of all poetical themes.
الترجمة من وادى القلق: ص ٦٥.
وللمزيد حول مصطلح الثيمات themes انظر الفصل الثانى: تأثير «بو» فى الشعر العربى الحديث، ص ١٠٣.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 4.
After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags — fails — a revulsion ensues — and then the poem is, in effect, and in fact, no longer such.
الترجمة من وادى القلق: ص١٨.

وفى حين قد يتوهم كثير أن هذا المبدأ الصارم لا يتوافق مع الرأى الذى يرى أن «الفردوس المفقود Paradise Lost» للشاعر «جون ميلتون John Milton» يصيب لذة صادقة ويحقق متعة حقيقية، بالرغم من طوله المفرط، وحجمه الكبير، فإن «بو» يلفت الأنظار إلى «أن هذا العمل العظيم يعتبر شعريا فقط إذا غضضنا البصر عن المسألة الحيوية فى كل الأعمال الفنية، ألا وهى الوحدة، فنراه حينئذ كسلسلة من القصائد الثانوية فقط، فإذا قرأناه من أجل الحفاظ على وحدته - كلية تأثيره أو انطباعه - فى جلسة واحدة - كما هو ضرورى - لن تكون النتيجة إلا تعاقبا دائما من الإثارة والإحباط»(١).

فلو نظرنا إلى أى ملحمة على أنها مجموعة من قصائد، وليست قصيدة واحدة - كما يخال إلينا - لوجدنا تأثرنا يختلف من واحدة إلى واحدة، بل يختلف من قراءة إلى قراءة، فى حين ما تجده فى القراءة الأولى ممتعًا وله أثر جميل عليك، تجده فى القراءة الثانية على النقيض من ذلك، والعكس نجد أنفسنا نستحسن ما كنا قد قبحناه فى القراءة الأولى.

وفى الحقيقة لا يمكن أن تحقق أى ملحمة مهما كانت عظمتها، أو براعتها أثرا كليا من قراءة واحدة لأنه لا يمكن قراءتها فى وقت واحد متصل وإلا أصابنا الملل والضجر.

ويتخذ «بو» من الإلياذة «Iliad» دليلا وبرهانا للتأكيد على أن الملاحم ليست فى الأصل سوى مجموعة من قصائد شعرية غنائية، ولم يكن الغاية منها أن تكون ملحمة واحدة فى ذاتها غير مُتجزِّأة، وإن فُرض جدلا وجود قصيدة طويلة جدا رائجة - وهو أمر مشكوك فيه - فمن غير المتوقع أن يتكرر هذا العمل مرة ثانية، لأن ما تم من قبل هو شذوذ فنى انتهى زمنه على حد تعبيره، وكل ما يمكن أن نقدره فى الملحمة هو الجهد المبذول فى نَظْمها، ولكن إعجابنا لا يجب أن يجاوز هذا الجهد المضنى إلى النص الشعرى ذاته، فعبقرية الإبداع شىء مختلف تمام الاختلاف عن إمكانية الصبر والمثابرة.

---

(1) Ibid: VI, P 4.

This great work, in fact, is to be regarded as poetical, only when, losing sight of that vital requisite in all works of Art, Unity, we view it merely as a series of minor poems. If, to preserve its Unity — its totality of effect or impression— we read it (as would be necessary) at a single sitting, the result is but a constant alternation of excitement and depression.

الترجمة من وادى القلق: ص ١٨.

الآن تمشى هناك جميلة أخرى -

فتاة نحيلة، شاحبة شحوب الزنبق.

ومعها صحبة غير مرئية

تجعل الروح تجفل -

بين الحاجة والازدراء، مشت يائسة

وما من جدوى فى شىء قط.

لا رحمة الآن تستطيع أن تبرئ جبينها

ولو بالصلاة من أجل سلام هذا العالم.

لأن، كما تذوب فى الهواء صلاة الحب البرية،

انهار قلبها الأنثوى -

لكن خطيئة الإنسان

الملعون أبدا

مغفورة فى السماء! (1).

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, PP 7 - 8.

The shadows lay along Broadway
'T was near the twilight-tide-
And slowly there a lady fair
Was walking in her pride
Alone walked she ; but, viewlessly
Walked spirits at her side
« Peace charmed the street beneath her feet
And Honor charmed the air
And all astir looked kind on her.
And called her good as fair
For all God ever gave to her

ويعقـب «بـو» على هـذه القصيدة بأنها فياضـة بالطاقة، فى حين أنهـا تنضح بالجدية، وبصدق الوجدان، على خلاف باقى أعماله، التى وصفها بأنها نَظْم للمنتديات الاجتماعية فقط، وعلى الرغم من ذلك فإن القصيدة لم تحظَ بالمكانة اللازمة بسبب قِصَرها واختزالها غير المناسبين.

وظيفة الشعر:

يُعـد «بو» رائدا من رواد مدرسـة الفن للفن، ومن مؤسسـى نظرية الشـعر الصافى، فهـذه عقيدتـه الفنية التى اعتنقهـا منذ نعومة أظافـره، وظل ولاؤه لها عـلى مدى حياته الفنيـة، لا يحيـد عنها قيد أنملة، لا تبديلا ولا تغيـيرا، بل رفع لواءها وذبّ عن حوضها بـكل ما أوتـى من قوة إبداعا وتقعيدا، فهو يؤمن بأن الغاية الأولى للشـعر هى الشـعر، وليس ثمة شىء آخر سوى الشعر.

= She kept with chary care
« She kept with care her beauties rare
From lovers warm and true, -
For her heart was cold to all but gold
And the rich came not to woo, -
But honored well are charms to sell
If priests the selling do
« Now walking there was›one more fair -;
A slight girl, lily-pale
And she had unseen company
To make the spirit quail
'Twixt Want and Scorn she walked forlorn
And nothing could avail.
« No mercy now can clear her brow
For this world›s peace to pray
For, as love›s wild prayer dissolved in air,
Her woman›s heart gave way ! -
But the sin forgiven by Christ in Heaven
By man is cursed alway !. الترجمة من وادى القلق: ص ٢٣ - ٢٥

وقد مر بنا – آنفا – قوله: «لا يوجد تحت الشمس – ولا يمكن أن يوجد – أى عمل ذى كرامـة أكثر نبلا من هذه القصيدة نفسـها، هذه القصيـدة لذاتها، هذه القصيدة التى هـى قصيدة، ولا شـىء أكثـر من قصيدة، هـذه القصيدة التى كتبت مـن أجل القصيدة فقط»[١].

فقيمة الشـعر تنبع من ذاته، ولا تفرض من خارجه، بل إن الشـعر هو الذى يفرض رؤيتـه للكـون واسـتبطانه للنفس البشريـة، وإن كانت ثمة غاية تدرك من الشـعر، فلن تكـون إلا «تخليص روح الإنسـان من براثن هذه الأرض، والتحليـق بها فى عالم علوى من الجمال النقى الخالص»[٢].

ومن خلال الشـعر يمكن للإنسـان أن يسـتعيد قدراتـه على إدراك العـالم، فبإمكان الشـاعر من خلال قصيدة واحـدة احتواء الكون بأسره وأسراره، لـذا – كما يقول «بو» – «إن القصيدة تسـتحق اسـمها فقط بمقدار ما تستثير الروح عبر السمو بها»[٣]، وعليه فـإن القيمة الحقيقية للشـعر تكمن فى قدرته عـلى هذه الإثارة السـامية، عبر هذا الإلهام الإنسانى للجمال المثالى.

هـذا هـو المعيار الوحيد الذى نسـتطيع بـه أن نقيِّم القصيدة الشـعرية، وهو المقياس الذى اسـتخدمه فى تفضيله للشـعراء، وعلى سبيل المثال يرى أن ألفريد تنيسون Alfred Tennyson أنبل الشعراء وذلك – كما يعلل:

«ليس بسـبب أن الانطباعات التى يسـتثيرها – على كل حال – هى الأعمق، وليس بسـبب أن الإثارة الشـعرية التى يسـتحثها هى فى كل الأحوال الأكثف، بل بسـبب أنها فى كل الأحـوال الأكثر أثيرية، بكلمات أخرى الأكثر مدعاة للسـمو والأنقى، ليس ثمة شاعر أكثر انتماء إلى الأرض، مع أنه لا ينتمى إلى الأرض إلا بالنَّزْر الشحيح»[٤].

---

(١) انظر: هامش ص ٦٦.
(٢) مختارات من أشعار إدجار آلان بو: ص ١٧.
(٣) انظر: هامش (٢)، ص ٦٧.
(4) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 27.
I call him, and think him, the noblest of poets, not because the impressions he produces =

ويستشهد بأبيات من قصيدة "الأميرة The Princess" لتنسيون أيضا:

دموع، دموع تافهة، لا أعرف ماذا تعنى،
دموع من أعماق يأسٍ ما مقدس
يبزغ فى القلب، ويحتشد نحو العينين،
باحثا عن حقول خريف سعيدة،
ومفكرا بأيام لم تعد.
غضة كالشعاع الأول المتألق على الشراع
الذى يحضر أصدقاءنا من تحت الأرض،
حزينة كالأخير الذى يتوهج فوقى
الذى يغرق مع كل ما نحب تحت الحافة.
حزينة جدا، غضة جدا الأيام التى لم تعد.
آه حزينة وغريبة كما فى فجر الصيف المعتم
الصوت الأول لطيور نصف صاحية
للآذان الميتة، حين إلى العيون الميتة،
تبرز ببطء نافذة بابية على ساحة منارة بخفوت.
حزينة جدا، غريبة جدا الأيام التى لم تعد.
عزيزة كالقُبَل التى نذكرها بعد الموت،

= are, at all times, the most profound, not because the poetical excitement which he induces is, at all times, the most intense, but because it is, at all times, the most ethereal, —in other words, the most elevating and the most pure. No poet is so little of the earth, earthy.

الترجمة من وادى القلق: ص ٦٣.

وحلوة كالتى يختلقها الخيال البائس
على شفاه الآخرين. عميقة كالحب،
عميقة كالحب الأول، ووحشية بكل الندم.
أوه موت فى حياة، الأيام التى لم تعد! (١).

المعيارية المهمة التى يمكن لنا أن نتخذها فى الحكم على السمو الروحى الذى تحققه القصيدة من عدمه؛ تتمثل فى الذوق دون غيره من وسائل معيارية أخرى، سواء أكان العقل أم الضمير، ومن الزيف محاولة فرض الحقيقة واتخاذها هدفا ينشد الشعر إدراكه، أو يأمل بحال من الأحوال اقتناصه، ومتى قيل إن الشعر يجب أن يغرس مغزًى ما فى

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 27.
Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy autumn fields,
And thinking of the days that are no more.
"Fresh as the first beam glittering on a sail
That brings our friends up from the underworld;
Sad as the last which reddens over one
That sinks with all we love below the verge;
So sad, so fresh, the days that are no more.
" Ah, sad and strange as in dark summer dawns
The earliest pipe of half-awakened birds
To dying ears, when unto dying eyes
The casement slowly grows a glimmering square;
So sad, so strange, the days that are no more.
" Dear as remembered kisses after death
And sweet as those by hopeless fancy feigned
On lips that are for others ; deep as love.
Deep as first love, and wild with all regret;
Death in Life, the days that are no more!

الترجمة من وادى القلق: ص ٦٣.

العقـل قيل بالنظم – لا الشـعر – التعليمى تلك الهرطقة الفنيـة، والبدعة النقدية، التى تتخـذ من هذا المغزى معيارية للحكم على جدوى الشـعر، وجدارته الشـاعرية، ويعبر عن ذلك «بو» قائلا:

«أنا أشـير إلى هرطقة الشـعر التعليمى، لقد تم افتراض أن الهدف النهائى – ضمنيا وصراحة، بشـكل مباشر وغير مباشر – لأى شـعر هو الحقيقة، لقد قيل إن كل قصيدة يجـب أن تغـرس فى الذهـن مغـزى ما، وبهذا المغـزى يتم الحكـم على الجدارة الشـعرية للعمل»[1].

وهـذه الدعـوة الباطلـة هى التى أصابـت ذائقة الشـعر بالفسـاد، وأدت إلى ضعف الإنتاج الشـعرى، والتى تحتم على الشـعر أن يطلق العـبر والمواعظ، أو ينطق بالدروس والحكم، داعيا للخلق الحميد والفكر المستقيم، ولبطلان هذه الدعوة يقسّم «بو» العقل الإنسـانى إلى ثلاثة أقسام رئيسة، وهذا التقسيم الثلاثى يمثل رؤية كلية وشمولية لفكر الإنسان ومتطلباته العقلية، على النحو التالى:

القسم الأول: العقل المحض.

القسم الثانى: الذوق.

القسم الثالث: الحس الأخلاقى أو ما يمكنًا تسميته بالضمير.

ولقـد تعمـد «بـو» وضـع الـذوق فى المنتصـف بـين طـرفَى العقل المحـض والحس الأخلاقـى، لأنـه هو حلقة الوصل التى تجمع القسـمين، إلا أن كل قسـم من الأقسـام الثلاثة له مهمة تختلف كلية عن القسمين الآخرين.

فالعقل مهمته الرئيسـة التى ينشـدها هى سبر غور الحقيقة، بينما مهمة الذوق الأولى وغايتـه العـلا هى الجمال، على حين أن مهمة الحس الأخلاقـى/ الضمير والتى تحقق له

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, PP 8 - 9
I allude to the heresy of The Didactic. It has been assumed, tacitly and avowedly, directly and indirectly, that the ultimate object of all Poetry is Truth. Every poem, it is said, should inculcate a moral; and by this moral is the poetical merit of the work to be adjudged.
الترجمة من وادى القلق: ص ٢٦.

الرضا التام هى الواجب، وأظن أن المهمة التى تتناسب مع طبيعة الشعر وماهيته هى الجمال.

وليس بمكان أن نحاول أن نفرض على الشعر مهمة من المهمتين الأخريين؛ لأنهما ببساطة لا تتفقان مع خصوصيته الإبداعية وطبيعته الشعرية، وإن اتسقتا فى غرض واحد، فلكل منهما منطلقه الذاتى، فإذا وجدنا الضمير/ الحس الخلقى يذم الرذيلة لأنها تخالف الواجب، فإنّ العقل يقبحها لضررها وعدم نفعيتها، إلا أن الذوق «يشن الحرب على الرذيلة فقط على أساس تشويهها، وعدم اتساقها، وعدائها للملائم والمناسب والمتناغم أى فى عدائها للجمال»(١).

يعرض لنا «بو» - فى موضوعية نقدية - بعض الفروق التى تميز بين متطلبات اللذة الشعرية، وآليات سبر غور الحقيقية، ومدى اتساق أو افتراق هذه الآليات مع تلك المتطلبات، وإن كان ثمة اتفاق فما تخومه وحدوده، التى يجب التوقف عندها، حتى لا يجور أحدهما على الآخر؟ يقول «بو»:

«بقدر ما أن توقير الحقيقة عميق كأعمق ما ألهمته فى صدر الإنسان سأحدد مع ذلك - بقدر ما - أنماطها المنغرسة فى الذهن، سأحددها من أجل التأكيد عليها، لن أضعفها بتشتيتها، إن مطالب الحقيقة قاسية، فهى لا تتعاطف مع نباتات الآس، إن كل ما هو أساسى فى أغنية، هو بالضبط كل ذلك الذى لا يعنيها أيا كان، إنه لا يجعلها إلا مفارقة متباهية مكللة بالأحجار الكريمة والأزهار، فى سياق تعزيز الحقيقة نحن بحاجة إلى صرامة اللغة أكثر من ازدهارها، لابد أن نتذرع بالبساطة والدقة والإيجاز،

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 10.
Taste contents herself with displaying the charms: — waging war upon Vice solely on the ground of her deformity— her disproportion — her animosity to the fitting, to the appropriate, to the harmonious —in a word, to Beauty.
الترجمة من وادى القلق: ص ٢٨.

لابـد أن نتذرع بالهدوء والـبرود؛ فى كلمة واحدة لابد أن نتحـلى بذلك المزاج الذى هو بقدر المستطاع بالضبط نقيض المزاج الشعرى»[(١)].

ومـع كل هذه الاختلافـات الجذرية والمتعمقة بين الأنـماط الذهنية لكل من الحقيقة والشـعر، إلا أن هنـاك من يصر عـلى أن يجمع بينهما، مثل من يبغـى أن يجمع بين الزيت والمـاء فى إناء واحد، ولا تفسـير لمن يحاول هـذا الجمع المحـال، وذاك الخلط الواهم إلا الجنون، الذى دفعته له النظرية على حد تفسير «بو».

«هـذا لا يعنـى بـأى حـال ألا تقـدم فى القصيـدة - وبإيجابية - محرضـات العاطفة، أو قواعـد الواجـب، أو حتى دروس الحقيقـة؛ لأنها قد تفيد - بالصدفـة، بطرق مختلفة - الأهـداف العامـة للعمل، لكن الفنان الحقيقى سيسـعى دائـما إلى تلطيفها فى خضوع مناسب لهذا الجمال الذى هو مناخ القصيدة وجوهرها الحقيقى للجمال»[(٢)].

مـن أهم الأسـس المعيارية للشـعر الذوق، أمـا العقل والضمير فهما معيـارا الحقيقة والواجب، وما كان من علاقة هامشـية للشعر بهما فهو محض صدفة ليس إلا، فإنه ليس من مهام الشعر على الإطلاق البحث عن الحقيقة، أو الالتزام بالواجب.

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 9.
With as deep a reverence for the True as ever inspired the bosom of man, I would, nevertheless, limit in some measure its modes of inculcation. I would limit to enforce them. I would not enfeeble them by dissipation. The demands of Truth are severe ; she has no sympathy with the myrtles. All that which is so indispensable in Song, is precisely all that with which she has nothing whatever to do. It is but making her a flaunting paradox to wreathe her in gems and flowers. In enforcing a truth we need severity rather than efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. In a word, we must be in that mood, which, as nearly as possible, is the exact converse of the poetical.

الترجمة من وادى القلق: ص ٢٧.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 13.
It by no means follows, however, that the incitements of Passion, or the precepts of Duty, or even the lessons of Truth, may not be introduced into a poem, and with advantage ; for they may subserve, incidentally, in various ways, the general purposes of the work ; but the true artist will always contrive to tone them down in proper subjection to that Beauty which is the atmosphere and the real essence of the poem.

الترجمة من وادى القلق: ص ٣١.

فى رسالته (إلى بِ) يؤكد «بو» أن الشعر والعلم على طرفى النقيض، لأن الأول هدفه اللذة والثانى هدفه الحقيقة، بل إن الشعر يمتاز عن القصة الخيالية بأن اللذة التى يطلبها غير محدودة، بينما القصة الخيالية لذتها محدودة، يقول «بو» فى هذه الرسالة:

«القصيـدة فى - تقديـرى - تقـع عـلى طـرف النقيـض من العلـم، هدفهـا اللذة لا الحقيقـة، والقصـة الخيالية (الرومانـس) هدفها اللذة المحدودة لا اللـذة غير المحدودة، فالشـعر يختص بمفـرده بتحقيق اللذة غير المحدودة. القصـة الخيالية (الرومانس) تقدم صورا حسـية بإحساسـات محدودة، بينما الشـعر يقدم لنا هذه الصور بإحساسـات غير محـدودة تصاحبها غاية الموسـيقا الجوهرية، حيث إن تفهـم الصوت العذب إدراكا أكثر لا محدودية لنا»[١].

موسيقا الشعر:

فى إحـدى تعريفاته للشـعر يعرفه بأنـه "الخلق الإيقاعى للجمال"[٢]، فالموسـيقا التى تتجلى فى الشـعر عبر الأوزان والقوافى والإيقاع هى نغمة صافية ولحظة ضافية، تضفى على القصيدة حيوية وقيمة جمالية فهى المدخل الأعم للمزاج الشعرى الذى يجعل أنفسنا تذوب دمعا، وقلوبنا تحترق شجنا.

«إن القصيـدة حلـم أو مـزاج أو رؤيا كبيرة أو صغـيرة من رؤى التجربـة، التى يتم التعبير عنها بكل الحيل الموسـيقية التى يملكها الشـاعر، أما الحركة الأساسـية للإيقاع، والطابَـع الكلى للخيال الشـعرى فهـما اللذان يؤلفان الأثر الكلى للشـعر، معتمدين على الأصوات المنتقاة المثيرة، والصفات الكاشفة، والصور الدقيقة»[٣].

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: Letter to B, Edgar Allan Poe. W. J. Widdletox, Publisher 1867, Vol, IV, P 396.

A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its immediate object, pleasure, not truth ; to romance, by having, for its object, an indefinite instead of a definite pleasure, being a poem only so far as this object is attained ; romance presenting perceptible images with definite, poetry with indefinite sensations, to which end music is an essential, since the comprehension of sweet sound is our most indefinite conception.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 12.

(٣) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦م، ص٦١.

فالموسيقا عند «بو» خصيصة رئيسة من خصائص الشعر، وصفة لازمة من لوازمه، وهى أقوى وسائل التأثير التى تكمن فيه، «ففى الموسيقا ربما تحقق الروح تقريبا هدفها العظيم الذى تكافح من أجله عندما تُستلهم من العاطفة الشعرية، ألا وهو خلق الجمال الأسمى، ربما هنا يتم فى الحقيقة الوصول إلى هذا الهدف السامى الآن وفيما بعد، لقد خُلقنا فى الغالب لنشعر، ببهجة مرتعشة، أن هناك نغمات معزوفة تنبعث من القيثارة الأرضية لا يمكن أن تكون غير مألوفة للملائكة، وهكذا قد لا يساورنا شك فى أن النطاق الأوسع للتطور الشعرى كان فى اتحاد الشعر مع الموسيقا فى حسه الشعبى»(1).

وبرزت قدرة «بو» الفائقة فى توظيف الإيقاع الموحى والجرس اللفظى فى البنية الشعرية لقصائده، فأثراها بالموسيقا الداخلية النابعة من التكثيف الرمزى، والمتخفية بين النظم الدقيق والحس الرقيق، والمتدفقة بين العبارة الرائقة والأخيلة الدافقة، «فقد كانت له أذن شديدة الحساسية، وموهبة خالصة فى صياغة العبارة الموسيقية، ومقدرة على أن يدعو اللفظ العذب النغم فيستجيب له، وكل ما يعمد إليه من عناصر موسيقية يتخيره ليأتلف ويتعاون مع صوره الموحية، لإشعارنا بالإحساس الذى يريده بطريقة يقترب بها ما وسعه الجهد من طريقة التعبير بالموسيقا، والتأثير بها»(2).

وتجلت هذه الموسيقا التعبيرية فى النغم الذى يسرى بين الألفاظ، وتكرارها، أو العبارات وتقسيمها، أو بين الحروف وترتيبها، ولقد استغل الإيقاعات المتساوية للحروف الصائتة والصامتة، واللحن الصامت من تكرار كلمة أو كلمات بعينها، فضلا

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 12.

It is in Music, perhaps, that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the Poetic Sentiment, it struggles —the creation of supernal Beauty. It may be, indeed, that

here this sublime end is, now and then, attained in fact. We are often made to feel, with a shivering delight, that from an earthly harp are stricken notes which cannot have been unfamiliar to the angels. And thus there can be little doubt that in the union of Poetry with Music in its popular sense we shall find the widest field for the Poetic development.

الترجمة من وادى القلق: ص ٣٠.

(٢) إدجار آلان بو، دراسة ونماذج من قصصه: ص ٣٢.

عن اختياره للبحر العروضى الملائم، للحالة الشعورية واللاشعورية، التى تتناسب مع التجربة الشعرية، وحسن توظيفه لنظام القافية سواء بتنويعها أو تكرارها، «وقد استخدم هذه الأدوات فى خلق التأثيرات النفسية التى عُرفت بها أجواؤه الخيالية الزاخرة بالحزن والعزلة والغموض والخوف والرعب»(١).

مع الوضع فى الاعتبار أن الشاعر ليست مَهمَّته هى صياغة الكلمات وترتيبها بنسق موسيقى، فكما أن النغمات الموسيقية بمفردها ليست هى الموسيقا، فإن المقاطع القائمة بذاتها والمعتمدة على الجرس الموسيقى والإيقاع الصوتى ليست الشعر، بهذا أكد «بو» أن الصوت لا ينفصل عن المعنى على الإطلاق، لأن الصوت نابع من أعماق النفس البشرية، وما فيها من آلام وآمال تصبغ وجدان الشاعر بصبغتها اللاشعورية؛ ونكهتها الذاتية، فتطفو على المعنى والمبنى فى آن، ويقع كل منهما فى ظلال أسرها رغبة أو رهبة، وتنفذ به إلى أقطار سموات الرؤى وفضاء الأحلام، مخترقة حجب الطيف والخيال، علّ تكشف طلاسم النفس، وسحر الروح.

وفى هذا السياق يقول «بو»: «إن الموسيقا عندما تمتزج بفكرة ممتعة تكون شعرًا، والموسيقا بدون فكرة تكون موسيقا مجردة، والفكرة بدون موسيقا تكون نثرا، هذا من الأمور المحسومة»(٢)، فالشاعر يتخذ من الموسيقا نمطا دافقا للسيطرة على تلك التجربة الشعرية المضطرمة بكل المعانى الفياضة والإحاسيس الجياشة، على مختلف مستويات الوعى واللاوعى، فى محاولة منه لإخضاعها للنسق اللغوى، والتعبير الفنى، «ومن هنا كان تعريف إيدمان لإيقاع الشعر بأنه الأداة الخاصة التى يستخدمها الشاعر فى السيطرة على الحس، وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوم المغناطيسى، عندئذ يتكون الجو الشعرى الخاص الذى يلتقى فيه الشاعر بالقارئ، والذى يكشف فيه الشاعر عما يجب عليه أن يقول»(٣).

---

(١) مختارات من أشعار إدجار آلان بو: يحيى معوض أحمد، ص ١٧.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: Letter to B, Vol, IV, P396
Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry; music, without the idea, is simply music; the idea, without the music, is prose, from its very definitiveness.

(٣) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبى، ص ٦٠.

إذن، الشعر والموسيقا صنوانُ، إذا فقد أحدهما الآخر فَقد جوهره وكينونته، وانحدر من السمو إلى الهاوية، فالموسيقا بدون فكرة أو معنى تصبح مجرد محاكاة جوفاء للأصوات الصماء التى تحيط بنا، وتلج أبواب الفن وتعلو هامته وتحتل قامته إذا امتزجت بالمعنى، كذلك الشعر لا يكون إلا كلمات مبثوثة، وصورًا مرصوصة قد تخطف أبصار العيون دون آذان القلوب، ومن ثَم يصبح الشعر فنا نقيا، وجمالا صافيا إذا ولج إلى عالم الإبداع فى أحضان الموسيقا.

«وهذا هو ما دفع كثيرا من كبار الملحنين الموسيقيين إلى أن يستوحوا إلهامهم من شعر «بو»، بل حاولوا تحويل هذا الشعر إلى موسيقا، وقد اعترف «رافل» و«ديبسى» بأثر «بو» فى موسيقاهما، ويقول فى هذا «ديبسى»: إن لإدجار آلان بو أكثر أنواع الخيال ابتكارا فى العالم، لقد أصاب نغمة جديدة كل الجدة وسأحاول أن أجد لها نظيرًا فى الموسيقا»[1].

النظرية الشعرية عند سعيد عقل

فى مقدمته[2] الضافية لديوانه "المجدلية" والذى صدر طبعته الأولى فى ١٩٣٧م، يسجل عقل خواطره نحو الشعر مفهوما وتجربة، ويظهر هذا من العنوان الذى وضعه لهذه المقدمة التنظيرية، إذ إنه اختار "فى الشعر" عنوانا لها، وقد صرح إنطوان كرم فى الرمزية والأدب العربى الحديث أن عنوان المقدمة هو «بحث فلسفى فى الشعر»[3].

ويبدو أن هذا الاسم هو الذى وضعه فى الطبعة الأولى للمجدلية عام ١٩٣٧م، بينما "فى الشعر" هو الاسم الذى اختاره فى الطبعة الثالثة عام ١٩٩١م والموسومة بأنها (مصححة) وهى الطبعة التى بين يدينا والمنشورة ضمن مجموعة أعماله: «سعيد عقل: شعره والنثر» عن دار «نوبليس»، ولم يكن هذا التعديل الناتج عن حذف بحثا فلسفيا عبثا، أو اختصارا واختزالا، بل له معنى دقيق، يؤكد أن هذه الخاطرة ليست قيمة

(١) إدجار بو الشاعر والقصصى: ص١٠١.
(٢) نتفق مع الجيوسى إنطوان كرم فى أن مقدمة المجدلية من أهم كتابات عقل حول نظريته الشعرية.
(٣) الرمزية والأدب العربى الحديث: رسالة للأستاذية بالجامعة الأمريكية بيروت - مخطوطة، ص١٥١.

ميتافيزيقية، أو رؤية فلسفية، بل هى واقع ينغمس فيه الشاعر، وتجربة شعورية يعبر عنها من خلال خبراته الفنية وأعماله الإبداعية، ومن ثَمّ فهى ليست محض تنظير صيغ فى برج من الأبراج العاجية، بل هى خواطر وآراء يصوغها من ذاق اللذة والألم فى الشعر.

ويمثل سعيد عقل نموذجا ومثالا للرمزية العربية، التى تأثرت بالرمزية العالمية شكلا ومضمونًا، وإن كان يرفض أن يُصنف على أنه شاعر رمزى، ففى مقابلة أُجريت معه، يرفض سعيد عقل تصنيفه فى أحد التيارات الشعرية. يقول: «كلمة شعر رمزى لا تستوقفنى. فى شعرى شىء من الرمزية لكن شعرى أكبر من ذلك، يضم كل أنواع الشعر فى العالم، هؤلاء الذين يصدّقون أنهم رواد مدرسة من المدارس ليسوا شعراء كبارًا، الشعراء الكبار هم الذين يجعلون كل أنواع الشعر تصفق لهم»(١).

وإن كانت هذه الكلمات يسوقها ليرفض أن يصنف ضمن أى مدرسة من مدارس الأدب، فإنها توحى بالتنوع الثقافى والمؤثرات المتدافقة، والاستلهام الشعرى الواسع، ومنذ الكلمة الأولى "فى الشعر" لا ينكر عقل تأثره بالثقافات الأجنبية المختلفة والمتنوعة، ويشير إلى أنها أكثر من أن تحصى، ويقول صراحة: «الشعراء والعلماء الذين استلهمت، واستندت فى دعم هذه الخواطر أكثر مما يذكرون»(٢).

لا نستبعد أن يكون «بو» أحد هؤلاء الشعراء الذين استلهم منهم عقل مفهومه للشعر وللتجربة الشعرية، خاصة أن عقل واسع الاطلاع، فلا يبعد أن يكون قد قرأ «لبو» مباشرة، كما قرأ لغيره، وسواء أكانت الصلة بين عقل و«بو» صلة مباشرة بلا وساطة، أم صلة عبر القنطرة الفرنسية، فإن الصلة الروحية النابعة من الأخوة الشعرية، والأبوة تجمعهما.

يهوانى الشعر وأهواه

أنا يرى غزّارتى قفرا

---

(١) حسن عباس: مقال «سعيد عقل فى مجهر البحث الجامعى الأكاديمى»، جريدة النهار اللبنانية، الملحق الثقافى، عدد ٦/ ٥/ ٢٠١٠م.

(٢) المجدلية: منشورة ضمن «سعيد عقل شعره والنثر» المجلد الأول، الطبعة الثالثة، ١٩٩١م، هامش ص٧٩..

فيتهاوى فوقها سحرا

ومرّة تفرغ كفّاه

يغمزنى أغدو أنا الشعرا

جدلية الموسيقا والشعر عند عقل:

العلاقة بين الموسيقا والشعر علاقة منسجمة لا انفصام بينهما فهما ينبعان من منبع واحد، «فإن الموسيقا هى لغة الروح، وهى بطبيعتها أقرب إلى الشعر وأمسُّ به رحما، لأن كليهما معوله على الأداة الصوتية، وإن اختلفت اللغتان وتباينت حدود قدرتهما»[1]، كما أن «الشعر من لاوعى جوهره أشبه بموسيقا»[2]، و«تكون الموسيقا إذ تستخدم فى إظهار الشعر نغما»[3]، هذا النغم هو الذى يسيطر على الشاعر فى اللاوعى، فيدفعه دفعا إلى الفيض الشعرى، وبدونه يفقد الشاعر وهج التجربة الشعرية، والخبرة الشعورية، يقول عقل:

«قبل الإبداع يسيطر علىّ ما أسميه نغم القصيدة، وبقدر ما يكون علِيّا أُطلِع ما هو أكثر خلوصا، ولم يتّفق لى أن انثنيت عن العمل البهى إلا أوان أفقد النغم، أى أوان تأخذ تطغى علىّ أفكار وصور وعواطف»[4]؛ لهذا كان النغم الموسيقى المتدفق فى القصيدة هو الحد الفاصل بين الشعر وبين النثر، حيث «الفرق بين الشعر والنثر، إنه لَكالْفرق بين سماع المعزوفة وقراءتها»[5].

بهذا تتلاقح فكرة عقل عن الموسيقا والشعر مع «بو» خاصة والمدرسة الرمزية عامة، فالموسيقا تمثل بيت القصيد عند «بو» والرمزيين، حيث «إن واحدة من أهم عقائد الرمزية، كما أنها واحدة من أهم وسائل توضيحها؛ هى المعادلة بين الشعر والموسيقا»[6]، والشعر عند «بو» كما مر بنا آنفا خلق إيقاعى للجمال، والنطاق الأوسع للتطور الشعرى يكون فى اتحاد الشعر فى حسه الشعبى مع الموسيقا، كما أن الموسيقا فى أنماطها المختلفة

---

(١) عبد القادر المازنى: حصاد الهشيم، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م، ص١٢٧.

(٢) المجدلية: ص ٨٨.

(٣) السابق: ص ٨٥.

(٤) السابق: ص ٨٦.

(٥) السابق: ص ٨٤

(٦) الرمزية: تشارلز تشادويك: ص٤٤.

مـن حيـث العـروض والإيقاع والبحـر، هى لحظة عريضـة من لحظات الشـعر التى لا يمكن رفضها أبدا[١].

التجربة الشعرية عند عقل

التـزواج مـع الطبيعـة والتناغم مـع مفرداتها، والحلـول والاتحاد مـع الكون إحدى السـمات الرومنتيكيـة عند كل مـن «بو» و"عقل"، فكلاهما فى تناولهما للتجربة الشـعرية يشـير إلى هذا الكـون وسره الأكبر، وغموض مكنوناتها اللامحـدودة، وهى - كما يقول «بو»: «تسـتحث فى الشـاعر نفسه الأثر الشـعرى الحقيقى»[٢]، وهذه النشوة - كما يشير غنيمى هلال - بين أحضان الطبيعة هى طابع الرومنتيكيين جميعا، «ولا شك أن لرهف الحـس وشـبوب العاطفـة عنـد الرومانتيكيين أثـرا عظيـما فى هيامهم بالطبعيـة فى جميع مظاهرهـا، فهم يريدون أن يسـتلهموها ويسـتوحوا أسرارهـا، وأن يكون أدبهم صدى للشـعور الصادق بما يتجلى لإحساسـهم من مناظرها، وكانوا يدعون إلى تقليد الطبيعة واستيحائها»[٣].

وعنـد عقـل يتآلف المبدع مـع سر الكون الغامض أثنـاء الحالة الشـعرية اللاواعية، لمواجهـة الأزلى من الحقائق التى يجهل، ويسـعى إلى إدراكه والوصول إلى كُنْهه، انطلاقا من سلطنة النغم الذى لا يخطئ، وانتهاء إلى التآخى مع هذا الكون الرحب.

الشِّـــعْرُ قَبْضٌ عَلَى الدُّنْيَـــا، مُشَعْشَعَةً ... كَمَا وَرَاءَ قَمِيــصٍ شَعْشَــعَتْ نُجُــمُ
فَأَنْتَ وَالْكَـــــوْنُ تَيَّاهَانِ كَأْسُ طِلًى ... دُقَّتْ بِكَأْسٍ وَحُلْــمٌ لَمَّهُ حُلُـــمُ.

«لا أبعـد عـن الحقيقـة كثـيرا إن قلـت: الشـعر حالة مـن لاوعى فـوق الوصف لا تُشرح، جوهرها أشبه بموسيقا، بها يتحد الشاعر حميما مع الأزلى من حقائق هذا الكون المهيب»[٤].

---

(1) Look: The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 12.
(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 28.
Which induce in the Poet himself the true poetical effect.

(٣) الرومنتيكية: ص ١٥٤.
(٤) المجدلية: ص ٨٧.

وعبر الموسيقا وفى اللاوعى تختمر التجربة الشعرية المستمدة من آفاق الكون الفسيح، ساعية إلى الجمال الأزلى، والصفاء النفسى، وهنا يمتزج الكون مع الموسيقا، داخل النفس الشاعرة عبر التموج، «والعلم يعلم أن الاتحاد بالكون لا يتم إلا بالتموج، ونحن نعرف أن أوثق ما يرتبط بالنفس أشياء موسيقية ومظهرها الطبيعى الغناء، وقد ثبت أنه من الرملة إلى الكوكب، من أدق الخلايا إلى أبعد جنبات الكون، إنما يقوم ارتجاف دائم تموجات دائمة، وباكرا ومنذ القرن الخامس عشر قال العلاّمة ده كوزا: إن النفس لحن»[1].

هذا اللاوعى الذى هو البوتقة التى تحتضن التجربة الشعرية، وتحيطها بالدفء الفنى اللازم لنضجها، ومن مخاضها يولد القصيد، حين تتسامى النفس عن العالم الخارجى وتنغمس فى العالم الداخلى لا تشوبها فكرة أو صورة أو عاطفة، فتكون فى حالة صافية «تمكّن ذاتها من وعى ذاتها أعمق وأغنى»[2].

ويؤكد عقل أن حالة اللاوعى هذه حالة استثنائية، عابرة وخاطفة، «نادرا ما تطول إلى أكثر من أبيات سريعة العطب هى، تعمَر - فى غالب ما تعمر - مدى بيت أو فلذةً من بيت، إنها كالحالات النفسية الخالصة تكاد لا تكون حتى تقطّعها: فكرة، صورة، عاطفة»[3]، وهو بهذا - كما يذكر إنطوان كرم - يقول بمذهب بول فاليرى وإدجار بو من قبله[4]، وهذه حقيقة حيث يتردد صدى «بو» فى موقف سعيد عقل، وعباراته، إذ إن «بو» يقول - من قبل -:

«لا أكاد أحتاج إلى ذكر الملاحظة التالية: إن القصيدة تستحق اسمها فقط بمقدار ما تستثير الروح عبر السمو بها، إن قيمة الشعر تكمن فى مقدار هذه الإثارة السامية، على أن تلك الإثارات بالضرورة النفسية، عابرة، هذه الدرجة من الإثارة التى ستخول

---

١) السابق: ص٨٧
٢) السابق: ص٨٤.
٣) السابق: ص ٨٦.
(٤) الرمزية والأدب العربى الحديث: إنطوان كرم، ص١٥٤.

قصيـدة ما أن تسـمى قصيـدة، لا يمكن أن تسـتند إلى أنها طويلة، فبعـد انقضاء نصف ساعة - بأقـصى حد - تذبل وتفشـل ويأتى النفور بعد ذلك ولا تغـدو فى الواقع وفى الحقيقة قصيدة آنئذ»[1].

هكذا يتفق سـعيد عقل مع «بو» فى فترة اللاوعى أو الإثارة السـامية - كما يسـميها «بو» - فترة عطاء متدفق، يخشـع فى محرابها الشـاعر؛ إلا أنها حالة من الحالات النفسـية التى لا تعمر سـوى هنيهة حتى تقطعها، فكرة أو صورة أو عاطفة، فتعود بالشـاعر إلى الوعى.

ومـن هـذه الحالـة - حالة الوعـى - تأتـى النثرية فى القصيـدة حيـث إن «النثر فِكَر والفكـرة نعيها، وهو صور والصورة نعيها، وهو عواطف والعاطفة نعيها، عناصر النثر جميعا عناصر وعى، النثر فى طبيعته وعى بوعى، أما الشعر فلا»[2].

يعمـد عقـل إلى انتقـاء الأفـكار الغريبة فى تجربتـه الشـعرية، ولكنها غرابـة الطرافة والجدة، وليست كغرابة «بو» المثيرة للخوف والرعب والفزع، الغرابة عند عقل نابعة من اللاوعى، واستجابة لرغبات الناس، «فالفكرة اللاواعية وحدها تستهوى الناس»[3].

وظيفة الشعر عند عقل:

ليـس تقديـر الجـمال الذى أمامنا هـو غاية الشـاعر، بل الوصـول إلى الجمال الأعلى، وخلق الجمال الأسـمى، وإن القصيدة تسـتحق اسمها فقط بمقدار ما تستثير الروح عبر السـمو بها على حد تعبير «بو» نفسـه[4]. تتوافق رؤية عقل لغاية الشـعر الجمالية مع رؤية بـو، مؤكدا عقل أن الشـعر كفَنّ واحد مـن مظاهر الجمال، ذلك الجـمال الهادئ، «الذى لا تتلاطـم فيه فِكَر وصور وعواطف، هدوء يجعل النفس، ولا شـىء يفْجؤها أو يعكر

---

(1) انظر هامش: ص ٦٧.

(2) المجدلية: ص ٨٢.

(3) السابق: ص٨١.

(4) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 9.

صفاءها، منطوية على ذاتها، أعماقها على أعماقها، حتى لتغدو أكثر تآلفا مع حقائق الكون، بل تغدو وحقائق الكون شيئا واحدا، فإذا هى فوق هذا العالم بآلامه ونقائصه، لا تصدم عمياء بأى نظام تجهل»[1].

يستفيض عقل فى شرح هذه المهمة الرئيسة للشاعر التى تتمثل فى نقل هذا الجمال الأنقى النابع من حالة شعورية، لا مواقف فكرية للقارئ؛ ليعيش نفس حالة اللاوعى التى أبدعت القصيدة، وتجلت فيها الذات فى أسمى صورها، وأصفى حالاتها، ولا يتم هذا إلا بتعطيل تام للوعى عند القارئ المتذوق للشعر، حتى لا يحجب بينه وبين الشاعر، يقول عقل:

«نقل الشعر إذن يقتضى تعطيل الوعى فى القارئ، وأن أخلق فيه جوهرًا أشبه بالموسيقا وأخلقه على شاكلته بالذات»[2]؛ ولأن حالة الوعى ضعيفة وسطحية فتحتاج إلى الوضوح والبساطة؛ فإنه من اليسير إجهادها وإصابتها بالتعب، من خلال توظيف الإيحاء، أو ما يسمى فى الموسيقا بتعددية الأصوات، وهى ذروة أنواع الموسيقا - كما يرى عقل.

وتعددية الأصوات وهى عبارة عن «أن تضرب فى الوقت الواحد أصواتا مختلفة، فإذا الوعى، ولا صوت واحدا يرتاح إليه - أى يعيه - يحاول أن يقبض على الأصوات المتعددة مجتمعة، فيجهد نفسه، لكنه (وهو الضعيف، الضعيف ولسطحيته، ذو خاصّة تتطلب الواضح والمفرد) عبثا يجهد، فإذا به يتعب ولا يلبث أن يقع دون المحجة، وهكذا يترك الأصوات المتعددة تخاطب اللاوعى، وهى التى إنما وجدت له، ولها وجد»[3].

القصيدة فى الحقيقة ما هى إلا أداة لنقل الحالة الشعرية والتجربة الشعورية، من خلال مجموع إيحائى يعطل بتعددية الأصوات الوعى عند المتلقى ويدفعه من خلال

(١) المجدلية: ص ٩٣.
(٢) السابق: ص ٨٨.
(٣) السابق: ص ٨٩.

التعب والإجهاد إلى أن يشارك الشاعر حالة الإبداع فيبدع معه، ويتساوى معه الجوهر، ولا تسعى القصيدة إلى أكثر من ذلك فلا غاية خلقية ولا تعليمية لها، وعليه فإن الشعر لسُرَاة العقل دون غيرهم «لطبقة مصطفاة باستطاعتها التذوق»(١).

ومن أجل بلوغ الجمال المنشود تجاهل عقل فى شعره أغراض الشعر المتعارفة، وخصائصه المتوارثة، وأخلص لمثالية الحب والجمال «فباستثناء (قدموس) لا يوجد فى شعر سعيد عقل أى توجه نحو الجمهور، أو اهتمام بموضوعات سياسية، وباستثناء (قدموس وبنت يفتاح) ليس فى ذلك الشعر أى محاولة لخدمة أغراض غير ما يتعلق بجماليات الشعر»(٢).

اللغة الشعرية عند عقل:

تكمن أهمية اللغة الشعرية عند عقل فى أنها هى عناصر الشعر المادية، كما ترجع قيمتها بعد التطور والتطوير إلى عودتها إلى بكارتها الأولى، إلى براءتها، عودتها إلى الصوت، فاللفظة كانت فى البدء صوتًا، «فإذا يكون طُور الكلام تعود اللفظة مجموعة أصوات أكثر تساويا فى الجوهر وشكل الجوهر مع الشىء المقصود إظهاره»(٣).

وتظهر مهمة الفن والإبداع فى الحفاظ على هذا التساوى، الذى هو سر اللغة الكامن، فيعتقها من شرنقة الاصطلاح، والاستدعاء العقلى المحض، بحيث يوجد من الترتيب النسق اللغوى ومن الانتقاء لألفاظ اللغة تركيبا موسيقيا، تتناغم فيه الأصوات، جهيرها وهميسها، ويمتزج فيها صفاء النغم والنفس، مما يؤلف صيغا صوتية تربط بين اللغة والحالة الشعرية ارتباطا فيزيولوجيا، حيث إن «لكل شاعر شخصية فذة، ولكل لحظة من لحظاتها لونها الخاص، وتركيب عناصرها الخاص، ومهمة الشاعر هى أن يجد، أن يبتكر، اللغة الخاصة التى وحدها تستطيع التعبير عن شخصيته ومشاعره»(٤) وتنهى هذا الفصام الذى نتج عن العقل المحض، وعلى قدر نجاح الفن فى استعادة الانسجام بين الحالة الشعرية والصيغ الكلامية تكون درجة خلوص الشعر وصفائه.

---

(١) السابق: ص ٨٣.
(٢) الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث: ص ٥٢٠.
(٣) المجدلية: ص ٩٠.
(٤) قلعة إكسل: ص ٢٤.

يقترب «عقل» من موقف «بو» من امتزاج الموسيقا بالفكرة الممتعة، «فالموسيقا عندما تمتـزج بفكرة ممتعة تكون شـعرًا، والموسـيقا بدون فكرة تكون موسـيقا مجردة، والفكرة بدون موسـيقا تكون نثرا، هذا من الأمور المحسـومة»[1]، والرمزية دائما ما تبغى «خلق مفعول عن طريق الشـعر يماثل مفعول الموسـيقا»[2]، لهذا يرى عقل أن «تسـاوى الصيغ الكلاميـة والحالـة الشـعرية جوهر يقتضى أن تكـون الصيغ الكلامية مـن تموُّجات هى نفسـها تكوِّن الحالة الشـعرية، والتساوى شـكل جوهر يقضى بأنه إن كانت التموجات التى تكوّن الحالة الشـعرية على شـكل لولبىّ مثلا أو خط مسـتقيم أو مـا إليه وجب أن تكون كذلك التموّجات التى تتألف منها الصيغ الكلامية»[3].

هذه الموسـيقا الحالمـة اللاعقلانية التى تدون للأحاسـيس، وقد تخطـت تخوم العقل وحدوده نجدها فى أشعار «بو» عامة وفى قصيدتَى «أنابل لى Annabel Lee" و"أولالوم Ulalume" خاصة[4].

وعنـد تماهـى اللغة والموسـيقا، تكون الترجمة مجازة فى الشـعر، على خلاف من يرى غير ذلك، فينكر ترجمة القصيدة، فالترجمة لا تنقل معنى بل تنقل حالة شـعرية تبلورت فى موسـيقا تعبيرية، نابعة من أصوات الكلام، وتصبح مهمة الشاعر هى إيجاد الصوت المعادل للصوت المقصود بدءا فى القصيدة.

والمعياريـة لبراعة الترجمة من عدمها تتأتى مـن اختبار الصيغتين عند من يجهل لغتَى الأصل والترجمة - كما يذكر سعيد عقل - حيث نجده دوما على وجه التقارب يستشعر الحالـة الشـعرية الواحـدة «ففـى اللغتين يسـمع الحلق يعمـل إن كانت الحالة الشـعرية متمظهرة الجوهر بأصوات مختنقة، وفى اللغتين يتحسـس الأبيات عصبية أو متطايرة إن كانت الحالة متجلية الجوهر بأنفاس مقتضبة أو وثابة»[5].

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: Letter to B, Vol, IV, P396.

(٢) قلعة إكسل: ص ٢٤.
(٣) المجدلية: ص ٩١.
(٤) قلعة إكسل: ص ١٨.
(٥) المجدلية: ص ٩٢.

خاتمة وتعقيب:

على الرغم مكانة «بو» فى النقد الأدبى وبراعته فى التنظير والتقعيد لنظرية الأدب، بيد أن أثره فى الأدب العربى - خاصة فى الحقل النقدى - كان غير مباشر، وخافتا فى آن، فآراؤه النقدية كان لها دور بارز فى النقد الجديد والنقد الأنجلوأمريكى لأسبقيتها وطرافتها آنئذ، وقد تبلورت على أيدى كثير من النقاد والشعراء الغربيين، أمثال: ت. س. إليوت، وبول فاليرى وبودلير، وعبر هؤلاء انتقلت آراؤه النقدية إلى الأدب العربى، فى شكل مذاهب أدبية ومدارس نقدية ناضجة وليست بازغة، فإن كانت ريادة «بو» فى النقد هى التى أكسبته تلك المكانة فهذه الريادة هى التى حجبته عن النقد العربى؛ لأنها كانت فى أطوارها الأولى ولم تستوِ على عودها إلا على أيدى لاحقين له.

والقول ذاته ينطبق على نظريته الشعرية، فعلى الرغم من أثرها العميق فى البناء الشعرى شكلا ومضمونًا؛ فإن أثرها على النظرية الشعرية فى الأدب العربى الحديث لم يكن مباشرا، بل جاء عبر شعراء لاحقين تأثروا ببو ثم أثروا فى الشعر العربى الحديث فيما بعد، فالحقيقة أن «بو» كان قنطرة للتجديد الشعرى فى الأدب العالمى، ويرجع الفضل فى إضفاء العالمية لآرائه النقدية والشعرية للمدرسة الفرنسية التى اكتشفته وأعادت إنتاج ما دعا له.

ولا ننسى العامل التاريخى وأثره، ففى الوقت الذى برز فيه نجم «بو» فى أمريكا (١٨٠٩ - ١٨٤٩) كانت الثقافة العربية الحديثة فى بدايات اليقظة واستعادة الروح إليها على يد محمد على باشا (١٨٠٥ - ١٨٤٨) مؤسس مصر الحديثة، وعندما أفاقت الثقافة العربية من سُبَاتها العميق، ونفضت الغبار عنها، وحاربت الركود والرقود؛ عادت إلى التراث العربى وما فيه من أصالة.

ولقد أسهم البارودى وشوقى من بعده فى هذه اليقظة الثقافية، خاصة لديوان العرب، وفنهم الأول الشعر، «ولقد استطاع شوقى أن يعيد إلى الشعر العربى ما كان يحتاج إليه الشعر فى تلك اللحظة أكثر من أى شىء آخر؛ وهو جزالته الأصيلة،

وامتلاكه لناصية التعبير الشعرى السيّال المتدفق بالحياة، إلا أنه، من الناحية الأخرى، رسخ النموذج الكلاسيكى بقوة وثبات، بحيث غدت أى محاولة بعد ذلك نحو تغيير جذرى فى الشكل أو الأسلوب تصطدم بمصاعب عظيمة»[1].

ولمّا يمّمت الثقافة العربية وجهتها نحو الغرب وما فيه من معاصرة، اختارت الثقافة الفرنسية رافدا لها فغلبت الترجمة من الفرنسية على الترجمة من الإنجليزية، كما يؤكد هذا جابر عصفور ويشير إلى أن البعثات الأولية كانت السبب الرئيس فى غلبة الترجمة من الفرنسية[2]، هذا بالنسبة لمصر، أما لبنان فكانت الغلبة للثقافة الفرنسية لأنها كانت محتلة من المستعمر الفرنسى، فإن كل هذا أسهم فى تأخر التعرف على «بو» ونظريته الأدبية.

هذا لا يعنى بالضرورة انعدام أثر «بو» فى الأدب العربى، فقد رأينا انعكاسات لرؤيته الشعرية، ونظريته النقدية، حتى إن بعض تجلياته النقدية وتصوراته الأدبية أضحت مُسلَّمة من مسلمات النقد الأدبى ردحا من الزمن.

وعلى سبيل المثال من هذه التجليات التى ارتسمت فى عقلية الأدباء والشعراء العرب، خاصة الرومانسيين والرمزيين منهم، امتزاج الشعر والموسيقا وارتباط كل منهما بالآخر، حتى إن طه حسين عميد الأدب العربى، يجعل الأدب مجرد فن من فنون الموسيقا، وما جماله إلا من تآلف عناصر موسيقا الكلمات، يقول:

«وليكن جمال الأدب حيث يمكن أن يكون، ليكن فى الألفاظ والمعانى أو فى النظم والأسلوب، أو فى هذا كله، والأدب فى آخر الأمر فن من الموسيقى يأتلف من هذه الأشياء كلها، من الألفاظ والمعانى والأساليب، وما يعرض من صور، وما يثير من عواطف، وما يبعث من شعور، فليكن جماله شيئا شائعا لا يستطيع أحد أن يقول إنه ينحصر فى اللفظ أو المعنى أو فى الأسلوب»[3].

---

(١) سلمى الخضراء الجيوسى: الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث، ص ٧٣.

(٢) انظر الرواية والاستنارة: جابر عصفور، دار الصدى، ط الأولى، كتاب دبى الثقافية، ع ٥٥، نوفمبر ٢٠١١م، ص٢٣٥.

(٣) طه حسين: خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة التاسعة، مارس ١٩٧٩، ص ٨٦.

ويتردد فى مواضع عديدة عند طه حسين صدى مفردات «بو» فى الحديث عن مفهوم الشعر وماهيته، فيكرر طه حسين هذه المفردات حتى تكاد تصل إلى حد التطابق فى كثير من الأحايين، مثل مفردات: المثل الأعلى، الكلام الموسيقى، الجمال الخالد، الذوق، الخلود، يقول عميد الأدب العربى :

«المثل الأعلى للشعر هو هذا الكلام الموسيقى الذى يحقق الجمال الخالد فى شكل يلائم ذوق العصر الذى قيل فيه، ويتصل بنفوس الناس الذين يُنشَد بينهم، ويمكنهم أن يذوقوا هذا الجمال حقا، فيأخذوا بنصيبهم النفسى من الخلود»(١).

ومن أوجه التلاقى والتشابه فى الرؤى النقدية بينهما هو إيمان عميد الأدب العربى، طه حسين بنظرية الفن للفن، وتبنِّيها والدعوة إليها بحماس والدفاع عنها فى أوساط الأدب العربى، خاصة بعدما انتشرت الدعوة للواقعية فى الأدب أو ما أُطلق عليه الأدب فى سبيل الحياة، ويناقش طه حسين هذه الدعوة، والتى يسميها بالنزعة المبهمة فيقول:

«هذه النزعة المبهمة العامة التى أخذت تظهر وتشيع منذ حين والتى تدعو إلى أشياء لا تحققها ولا تعرف لها حدودا، وإنما تصور شعورًا غامضًا إلى شىء من السمعة والاسماح، فتتعجل وتقضى قبل أن تتحقق، وتقطع فى النور قبل أن تستبين حقائقها، وتدعو فيما تدعو إليه أن يكون الأدب فى سبيل الحياة دون أن تحقق معنى هذا الكلام فالأدب ليس وسيلة، ولا ينبغى أن يكون وسيلة، والأديب لا ينشئ أدبه ليحقق هذا الغرض أو ذاك، ولا ليبلغ هذه الغاية أو تلك، وإنما الأدب غاية فى نفسه، والأديب يكتب لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب، فأما أن يُسخّر الأدب ليكون وسيلة من وسائل الإصلاح أو سبيلا من سبل التغيير فى حياة الشعوب، فهذا تفكير لا ينبغى أن نساق إليه أو نتورط فيه»(٢).

---

(١) طه حسين: حافظ وشوقى، ص ٣١.
(٢) خصام ونقد: ص ٥٨.

ويقـول فى موضـع آخر: «فالشـعر الجيد يمتـاز قبل كل شـىء بأنه مـرآة لما فى نفس الشـاعر مـن عاطفة، مرآة تمثـل هذه العاطفة تمثـلا فطريا بريئا من التكلـف، فإذا خلت نفس الشـاعر من عاطفة أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسـان الشاعر بما يمثلها، فليس هناك شعر، وإنما هناك نَظْم لا غَنَاء فيه»[1].

وينتهـى طه حسـين بعدما لفظ مذهب الأدب فى سـبيل الحياة، ذلـك المذهب الذى انتقل إلى مصر بلا تثُّبت ولا تمحيص، على حد قوله، إلى وجهة نظر مفادها: أن الحياة فى سبيل الأدب[2]، ولكن كيف لطه حسين صاحب الثقافة الفرنسية، لا الثقافة الإنجليزية، أن يلتقى مع أفكار «بو» الأدبية والنقدية؟

إذا علمنـا أن بودلير وبول فاليرى وغيرهما من شـعراء ونقاد الأدب الفرنسـى نالوا إعجـاب طه حسـين، نـدرك القنطرة التـى اجتازت منها أفـكار «بـو» إلى عميد الأدب العربـى، فآمـن بقـدر غير قليـل منها، ودعـا إليها بحـماس فى الأدب العربـى الحديث، وقد أشرنا فيما سـبق إلى دور الأدب الفرنسـى وأعلامه، خاصة بودلير ومالارميه وبول فاليرى فى نشر أفكار «بو» فى كل من الأدب الفرنسى، والعالمى.

(١) حافظ وشوقى: ص ١٠٥.

(٢) انظر مقال الحياة فى سبيل الأدب: ص ١٠٨ من خصام ونقد.

● الفصل الثانى

تأثير «بو» فى الشعر العربى الحديث

ثنائية الموت والجمال عند بو:

لا يصعُب على أى دارس لأعمال إدجار آلان بو الشعرية والقصصية أن يُدرك التيمة[1] التى تُفصح عن كينونات البنية الدلالية لأعماله وما تثيره من تساؤلات، «وتصور وتعبر عن الوحدات التجريدية الأكثر شمولية»[2]، فثنائية الموت والجمال هى التيمة التى تستوعب إنتاجه وإبداعه، وتفك ألغازه وأشجانه، وهى رؤية فنية تستولى على الرؤية التعبيرية فى مختلف دواوينه الشعرية، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده، أو قصة من قصصه إلا وفيها تناول صريح أو تلميح لهذه التيمة.

هذه الثنائية أضفت على شعر «بو» لمسة من الحزن الغائر، واليأس الخائر، ولا يمس شعر «بو» النفس كما يمسها وهو يتذكر تلك المحبوبة التى كانت بين يديه ثم غُيبت فى ظلمات القبر، هذا أشد ما كان يشعر نفسه بالحزن، ويشيع فى قلبه الأسى، فظل يكرره ويتناوله فى صور متغايرة، ويتحسر عليه، «تذوب نفسه حسرات لفراقها، ويحن إليها فى قصيدة مؤثرة يبث فيها شعورا بجزع لا شفاء منه فموتها سلب حياته معناها»[3]، فهو من الشعراء الذين يحرر الحزن فيهم قواهم الخلاقة، ويرفع الحواجز التى تعوق انطلاقها، ولقد صرح «بو» فى مقاله الشهير «فلسفة التأليف» بأنه تعمَّد البحث عن أكثر المواضيع التى تصيب النفس البشرية بالحزن والكآبة، إذ يقول:

---

(١) التيمة: مصطلح نقدى يُقصَد به «الفكرة المحورية المهيمنة فى عمل أدبى» (معجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحى: ص ١١٧)، ويُطلَق أيضا مصطلح التيمة على «صورة مُلحّة متفردة نجدها فى عمل كل كاتب معدلة بحسب منطق التماثل» (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش: ص ٥٦).

(٢) المصطلح السردى: معجم مصطلحات، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، المشروع القومى للترجمة، ع ٣٦٨، ص ٢٣٢.

(٣) إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه: ص ٤٩.

«سـألت نفسـى: من بين مواضيع الحزن ما أكثرها حزنا، بالنسـبة للجنس البشرى؟ وكانـت الإجابـة الواضحة: الموت. ثم سـألت نفسـى: متى يكون أكثـر المواضيع حزنا أكثرها شاعرية؟ ومن خلال ما أنا أوضحت من قبل بشىء من التفصيل كانت الإجابة هنـا أيضا واضحـة: عندما يتحد الموت بالجمال. عندئذ يكون وفـاة امرأة جميلة من دون شك هو الموضوع الأكثر شاعرية فى العالم، وعلى ذات القدر وبدون شك يكون الأنسب للتعبير عن هذه الشاعرية هى شفاه العاشق المكلوم»(١).

هـذا يفـسر لنا السر المقـدس بين «بو» وعـالم الأرواح وغايتـه من إدراك هـذا العالم المجرد واللامحدود، فهو يسـعى أن يرتوى بحنان الأمومة وعواطف الزوجية، عسى أن يلتقى بمن أحب، ويحب فى عالم المُثل، الذى لا تشوبه شائبة، ولا يعكر صفوه كدر، عالم فيـه صفاء الصوفية، ونقـاء الروحانية، عالم يجمع ولا يفرق، عالم لذة الخلود، لذة الجمال والحب، اللذة السرمدية، بعيدا عن قيود المادة التى كبلت الإنسـان، وجعلته يرسـف فى الترابية، ويخضع للدنيوية.

تجـد أصداء هذا العالم الغرائبـى يتجلى فى هذه الثنائية (الموت/ المرأة الجميلة)، وعلى حد تعبير «بو» «الصراع من أجل فهم الجمال الأسمى - ذلك الصراع الذى تخوضه تلك النفـوس المهيـأة لذلك بحكـم طبيعتها - قد منح العالم كل ما لم يسـتطع أن يفهمه أو أن يشعر به باعتباره شعريًا على الفور»(٢).

---

(1) The Work of Edgar Allan Poe: The Philosophy of Composition, Vol, VI - P39.
I asked myself- «Of all melancholy topics what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?» Death, was the obvious reply. «And when,» I said, «is this most melancholy of topics most poetical?» From what I have already explained at some length the answer here also is obvious- «When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover».

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 11.
The struggle to apprehend the supernal Loveliness —this struggle, on the part of souls fittingly constituted — has given to the world all that which it (the world) has ever been enabled at once to understand and to feel as poetic. الترجمة من وادى القلق: ص ٢٩ .

تذوب نفسه دمعا بسبب القصيد، مستلهما هذا الجمال بالبصيرة الثملة للأمجاد فيما وراء القبر، «وليس كما يفترض "أباتى جرافيا" بسبب فرط من اللذة، بل بسبب حزن مَلُول معين»(١)، فالغريزة الخالدة هى الحس بالجمال السامى، الذى يسمو بروح الإنسان ويطهرها من الغرائز، ويُكْسب النفس اللذة الحقيقية، «تلك اللذة التى هى فى نفس الوقت الأنقى والأسمى حدة تستقى من تأمل الجمال، ففى تأمل الجمال نجد فقط أن بإمكاننا بلوغ ذلك السمو الباعث على اللذة، أو إثارة الروح التى نعرفها بوصفها الشعور الشعرى، والتى تتميز بسهولة عن الحقيقة التى هى إشباع العقل أو عن العاطفة التى هى إثارة القلب»(٢).

والشاعر الحقيقى هو من يسعى دائما إلى الخضوع لهذا الجمال، ويجعل منه مناخا يسود القصيدة ويبيت جوهرها الحقيقى، وقد استلهم «بو» هذه التيمة (الموت/ المرأة الجميلة) من حياته الشخصية وما فيها من حزن عميق، وألم شفيق - علما بأن التيمة تُفسَّر «كحدث لصدمة تعود لأوائل شباب الكاتب»(٣) - والصدمة التى أصابت شباب «بو» وطفولته هى مصيبة الموت، تلك المصيبة التى نتج عنها موت الأمومة (أمه الحقيقية، وأمه من التبنى) وموت السكن النفسى (الزوجة).

حيث فقد أمه إليزابيث وعمره لم يبلغ ثلاث سنوات، وفقد أمه من التبنِّى آلان جون وهو لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره، وفى ريعان شبابه وفى وهج حبه لفرجينيا زوجته المدللة، اختطفها الموت، ظل «بو» يصارع ليصل إلى حنان الأمومة وشوق المحبوبة، منذ أن خط يراعه الشعر، وهو يتململ فى حزن شجىّ علَّه يدرك الجمال الأنقى «الذى ربما تنتمى عناصره إلى الخلود وحده»(٤).

---

(1) Ibid: P 11.

Not as the Abbate Gravia supposes through excess of pleasure, but through a certain petulant, impatient sorrow. الترجمة من وادى القلق: ص ٢٩

(٢) وادى القلق: ص ٣١.

(٣) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م، ص ٥٦.

(4) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol. VI, P 11.

Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone.

هذا الخلود الذى ينشده، وعالم الكمال الذى يطلبه، وجده فى الأعراف، تلك المنطقة التى «عند العرب وسط بين الجنة والجحيم حيث لا يعانى الإنسان عقابًا إلا أنه لا يحرز ذلك الهدوء، وحتى السعادة اللذين من المفترض أن يميزا الفرح السماوى.

الحـزن غير مسـتبعد من الأعراف ولكنه ذلك الحزن الـذى يتعلق به الحب الحى من أجل الميت، والذى يشـبه فى بعض الأحيان هذيان الأفيون، إن الإثارة المشـبوبة للحب والابتهـاج لـروح مرافقة فى وقت الثمـل هى متعتها الأقل قدسـية - الثمن الذى يعدو بالنسـبة لتلـك الأرواح التـى تختـار الأعـراف كمسـكن لها بعـد الحياة، المـوت الأخير والمحق»[1].

وفى الأعـراف يصـل «بـو» لبُغيتـه التى ظـل ينشـدها فى العـالم الأرضى، ذاك العالم المملوء بالنقائص فلم يدركها، ولكن فى الأعراف عالم الكمال يدرك «بو» الجمال المطلق، وينغمس فى السعادة الأبدية:

والآن أسعد وأجمل فى أرض جميلة هناك،

من أين نبعت فكرة الجمال إلى الوجود

تهوى مكللة عبر عديد من النجوم الجافلة،

مثل شعر امرأة وسط اللآلئ

---

(1) Al Aaraaf: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, PP 222-223. Apart from Heaven's Eternity. — With the Arabians there is a medium between Heaven and Hell, where men suffer no punishment, but yet do not attain that tranquil and even happiness which they suppose to be characteristic of heavenly enjoyment.
Sorrow is not excluded from « Al Aaraaf,» but it is that sorrow which the living love to cherish for the dead, and which, in some minds, resembles the delirium of opium. The passionate excitement of Love and the buoyancy of spirit attendant upon intoxication are its less holy pleasures,—the price of which, to those souls who make choice of «Al Aaraaf» as their residence after life, is final death and annihilation. الترجمة من وادى القلق: ٢٣٥

حتى حطت بعيدًا عن تلال أخيان[1]، وأقامت هناك

نظرتْ إلى اللانهاية - وركعتْ[2].

ولما كانت الأعراف هى أرض الميعاد التى يحلم بها «بو» كان الموت قنطرة إليها، يعبر عليها ليصل عليها للجمال المطلق والسعادة السرمدية، وبهذا يسهم الموت فى الراحة من هموم الحياة ومشاغلها، وما فيها من كآبة وكدر، وغضاضة ونكد، يحطم الموت تلك الحواجز التى تحجب الاستقرار عن الإنسان ولا تهيئ له السكن القلبى والهدوء النفسى.

ما دام الموت يسهم فى الخروج من وادى القلق، ويعبر بها إلى عالم الخلود؛ فلا داعى إذن للنحيب والجزع، والبكاء والفزع، بل - على النقيض - على الإنسان أن يبتهج ويسعد، وفى «لينور Lenore» بعدما بكى «بو» شبابها الفاتن، بنغمة كلها شجن وأسى، خلبت القلب وذهلت العقل وسحرت الروح، وبعدما ندد بآلام الدنيا وعذاباتها، وغدرات وفجرات أهلها، الذين أحبوها لثرائها ونبذوها لعزة نفسها، وباركوا سقوطها، وهلاكها، يختم بترنيمة ابتهاج وفرح لرحيل «لينور» إلى عالم السمو والنقاء:

اذهبى! ابتعدى عن زبانية الجحيم فى الأسفل

والأشباح الساخطة التى تتطاير وتتمزق

بعيدا إلى ملكوت فى السماء أكبر وأرحب

إلى عرش ذهبى جوار رب السماء

---

(١) اسم اليونان قديمًا.

الترجمة من وادى القلق: ٢٢٤ .

(2) Ibid: P 108.

Now happiest, loveliest in yon lovely Earth,
Whence sprang the « Idea of Beauty» into birth
(Falling in wreaths through many a startled star,
Like woman›s hair ‹mid pearls, until, afar.
It lit on hills Achaian, and there dwelt).
She looked into Infinity, and knelt.

بعيدا عن الحزن الشقاء
فلتخرس الأجراس إذًا ولا تكدر صفو روحها
بنغمة تسرى فى الأرض الموسومة باللعنة
قد تطرق مسامعها
فتفسد عليها قدسية فرحتها
أما أنا فسيكون قلبى مبتهجا الليلة ولن تذهب نفسى حسرات
ولكننى بأنشود من قديم الأيام سأودع رحيل هذا الملاك(١).

لم ينتظر «بو» حتى الموت ليدرك السعادة السرمدية والراحة النفسية بالحصول على الجمال (المرأة)، بل استطاع من خلال تيمته الأساسية والمتمثلة فى ثنائية الجمال وموت امرأة جميلة أن يجلب السعادة من علٍ فتنزل رَوْحا وريحانا على نفسه المجروحة، وأركانه المكلومة، يرى هذه السعادة ممزوجة فى الطبيعة من حوله، لا يستطيع الموت بكل ما أوتى من جبروت أن يقضى على حبه، أو يفصم العُرَى بينه وبينها، فإن كانت الملائكة حسدته على «أنابيل Annabel Lee» فأرسلت ريحا فقتلتها فإن حبه أشد وأقوى:

إن الريح التى هبت من غمامة فى جنح الليل
أرجفت وقتلت ملاكى الطاهر (أنابيل)
ولكن حبنا كان أشد وأقوى

---

(1) Lenore: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P18.
Avaunt ! avaunt ! from fiends below, the indignant ghost is riven —
From Hell unto a high estate far up within the Heaven —
From grief and groan, to a golden throne, beside the King of Heaven!
Let no bell toll, then, — lest her soul, amid its hallowed mirth.
Should catch the note as it doth float up from the damned Earth !
And I ! — to-night my heart is light ! — no dirge will I upraise.
But waft the angel on her flight with a Paean of old days !
الترجمة من مختارات من أشعار إدجار آلان بو: ص٥٥.

من حب كل من زادونا عمرا وكل من فاقونا حكمة

ولن تستطيع الملائكة فى أعالى السماء، ولا المردة فى أقاعى البحر

أن تفصل أبدا بين روحى وروح أنابيل

فالقمر لا يرسل ضياءه أبدا ويجلب لى الأحلام الخلابة

عن الجميلة أنابيل

ولا تسطع النجوم إلا وأرى فيها بريقًا عن أنابيل(١).

يستحيل الكون وما فيه صورة لمحبوبته أنابيل، ولا تستطيع أى قوة مهما كانت أن تخلخل هذا الاندماج والانصهار فى بوتقة الحلول والاتحاد، حتى الموت الذى يحبس الأحبة فى أضرحة القبور لم يستطع أن يفصل بينهما.

ثنائية الموت والجمال عند عبد الرحمن شكرى:

لا يكاد ديوان من دواوين الشعر العربى الحديث، خاصة الرومانسى منه والرمزى - يخلو من هذه الثنائية، حتى أصبح التغنى بالموت، وتعانقه مع الحب والجمال سمة من سمات هذه المدرسة، وتجلت فى القصيدة العربية الحديثة أشكال متنوعة فى التعبير عن

---

(1) Annabel Lee: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P41.

A wind blew out of a cloud, chilling
My beautiful Annabel Lee ;
So that her highborn kinsmen came
And bore her away from me.
To shut her up in a sepulchre
In this kingdom by the sea.
The angels, not half so happy in heaven.
Went envying her and me ;
Yes ! that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud by night,
Chilling and killing my Annabel Lee.

الترجمة من مختارات من أشعار إدجار آلان بو: ص١٢٠

هذه التجربة الشعرية غير المألوفة فى الأدب العربى الكلاسيكى، والتى تتخذ من الموت والجمال تيمة شعرية، تمتزج فيها مشاعر الحب والرعب، والجمال والخوف، ويتداخل فيها صور الأشباح مع صورة المرأة، وتحت ضوء القمر يتوازى الجلوس بين القبور مع الجلوس بين الزهور، «ذلك المنظر الذى يحكى له فناء الجمال فى الموت، وفناء الموت فى الجمال»[1]، وتأتى قصيدة "ضوء القمر على القبور" تعبيرًا صادقًا عن هذا الفناء المتبادل، فيجمع بين شاعرية ضوء القمر الخافت ورهبة ظلمة القبور:

ولقد رأيتُك والقبور كأنها ... أشباح ساكنة النواظر مُثَّلُ

نظر البرىء إلى القتيل مجندلا ... والروعُ فى أنفاسه يتعجّلُ

ولقد رأيت على الهلال سآمةً ... سأم يعالج مثلَه المتأملُ

فكأنه الحسناء يطرقها الردَى ... فتبيتُ تذوى فى الفراشِ وتذبلُ

طورًا يريد الموت فى لحظاته ... حتى كأن الحسن داء معضلُ

ويبيت طورًا فى الرياض يعلّها ... مما يريق على الفضاءِ وينهلُ[2]

وفى مقدمته لقصيدة «مرأى الجمال وذكرى الجلال» حديث صريح عن اللذة التى تنبعث من جمال الطبيعة وروعة مناظرها فى النفوس، كما تنبعث هذه اللذة أيضا من مخاوف الطبيعة فتثير جوا من الرهبة والجلال، «وقد ينقلب الحنين المقهور فى النفس إلى الجمال فيصير ولوعا بمناظر الجلال والروعة، كما أن مناظر الجلال والروعة قد تشحذ الحنين إلى الجمال وتذكّر المرء به، وقد تطغى كل من العاطفتين على الأخرى»[3]:

وكم غلب الجمال على جلال ... كما غلب الرقاد على التفات

ذكرتك والقبور تردّ طرفى ... وتسخر من هيام بالشيات

وتخبرنى بأن الحب فانٍ ... وأن العيش صنو للممات[4].

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى: جمعه وحققه، نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص ١٧٧.
(٢) الصفحة نفسه.
(٣) السابق: ص ٦٩٥.
(٤) السابق: ٦٩٦.

ولكن ما يتفرد به شكرى عن «بو» تلك روح التشاؤم والغلو فيه، والمبالغة فى تصوير اليأس، وسيطرة هذه الروح وذلك اليأس على نتاجه الشعرى، فطبع قصائده وصبغها بلمسة من التشاؤم العميق والقنوط الكئيب، وتنبعث - غالبا - جدلية الموت والجمال من هذه الرؤية التشاؤمية:

وأعلم أنى هالك غير خـالدٍ ... وأنـى رفـاتٌ للثـرى وعـظام

وأنى لا طـيرٌ ينـوح لميتتى ... ولا الزهر شجوًا إن هلكت يُسام[1].

وجماليات الموت تأتى فى سياقات الهروب من الواقع المرير والملىء بالغدر والخداع، ولذاته تنبع من اتساق النفس القلقة وانسجام الروح المضطربة، والخلود إلى الراحة الأبدية من تجاذبات الحياة المتتالية:

ليس فى العيش ولا الموت أذى ... إنّ من سـار على الدرب ورد

لا يَلَذّ المـوتَ إلا مُتعبٌ ... سـهر العيش وفى الموت رقـد

رقـدة يا طيبهـا من رقـدةٍ ... بعد أن عـانى وأبلى وسهد![2]

ولا غرو أن نغبط الميت على ما فيه من نعيم الاستقرار، والفرار من غدر الأصدقاء وغرور الأعداء، ولا غرو أن يرى شاعرنا فى الموت الأمن والخلود، وفى الرحيل عن الحياة الدنيا السعادة المنشودة :

أنشقى بفقد الميت والميت ناعـم ... سـعيد بما جـر الحِمَام قرير؟

وما الموت إلا الأمن والخلدُ صنوه ... ألا إن فقـدان الحيـاة حبـور

خليقٌ بنا أن نغبـطَ الميتَ حـاله ... فإن حيـاة العـالمين غـرور[3]

استوحى الشاعر عبد الرحمن شكرى، هذه الثنائية (الموت والجمال) من «بو» فى أغلب قصائده، وتطغى روحها على رؤيته الشعرية، فيعانق الموت الجمال، ويشيع جو

---

(١) السابق: ص ٣٣٩.
(٢) السابق: ص ٦٦٣.
(٣) السابق: ص ٣٤٠.

الرؤى والأشباح، ونصب المقابر فى تجربته الفنية، وصوره الخيالية عن الحب والجمال، «على ما يبدو فى ذلك من غرابة لما فيه من مخالفة المألوف، ولكنها الحقيقة ماثلة فى شعر شكرى عامة وفى شعر الحب والجمال خاصة»(١).

ومن نافلة القول أن نشير إلى الصلات الوثيقة بين عبد الرحمن شكرى وبين الشعر الإنجليزى والآداب الغربية عامة، حتى إن شوقى ضيف اعتبر «شعر شكرى تعبيرًا واضحًا عن التقاء العقلين: المصرى العربى، والغربى الإنجليزى وغير الإنجليزى، وقد كان الشعراء قبله، ونقصد شعراء النهضة، يتصلون أكثر ما يتصلون بالأدب الفرنسى، أما هو فأكثر صلته بالأدب الإنجليزى»(٢).

كما كانت ثقافته الواسعة على الآداب الغربية سببًا فى الخصومة بينه وبين المازنى، وذلك بسبب النقد الذى وجهه لشعر المازنى، عندما رأى فيه سرقة واضحة لقصائد معروفة لعدد من الشعراء الإنجليز والألمان والأمريكان(٣).

وقد اغترف من الآداب الغربية مباشرة، فاطلع على مصادره، وقرأ روائعه فى نهم، بعدما مكث ثلاث سنوات (١٩٠٩ - ١٩١٢) مبتعثا إلى جامعة شيفيلد بإنجلترا، «وكانت هذه الإقامة بإنجلترا وزيارته لبعض أقطار أخرى، ما وسّع آفاق ثقافته وتجاربه، وما أوحى إليه بقصائد ذات صور جديدة، ومن ذلك قصائد عن الغابة، والبحر، والجبل، والشلال، والشتاء فى إنجلترا، وفى ليالى الشتاء الطويلة كان ينكب على مطالعة المئات من الكتب الإنجليزية والمترجمة إليها، خاصة فى التاريخ والقصص والأدب ودواوين الشعر»(٤).

---

(١) الرؤية الجديدة للنقد والشعر عند عبد الرحمن شكرى: رسالة ماجستير مخطوطة، إعداد الطالب: دخيل الله حامد أبو طويلة الخديدى، إشراف أ. د: لطفى عبد البديع، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى - مكة المكرمة، ص ١٨٩.

(٢) الأدب العربى المعاصر فى مصر: شوقى ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة العاشرة، (د. ت)، ص ١٣٠.

(٣) من الأمثلة التى استشهد بها شكرى على سرقات المازنى من الآداب الغربية: قصيدة «الشاعر المحتضر» فقد أخذها المازنى من قصيدة «أدونى» للشاعر «شللى»، وقصيدة «قبر الشعر» نقلها عن الشاعر الألمانى «هاينه»، وقصيدة «الراعى المعبود» نقلها ـ أيضا ـ عن الشاعر الأمريكى «لويل». (انظر مقدمة الجزء الخامس الخطرات، ديوان عبد الرحمن شكرى، ص ٤١١).

(٤) نقولا يوسف: عبد الرحمن شكرى حياته وآثاره، مقدمته لديوان عبد الرحمن شكرى، ص ٨.

ولا يُستبعد أن يكون شكرى المولع بالقصص قد اطلع على أدب «بو» القصصى والشعرى، واستلهم منه - مما استلهم - ثنائية الموت والجمال، وجو الرعب والفزع، وشاعرية القبور وتناغم الأرواح والأشباح.

ثنائية الموت والجمال عند جبران خليل جبران:

ومن أكثر الشعراء فى الأدب العربى الحديث الذين تظهر فى رؤيتهم الشعرية هذه الثنائية جليا، وتتسق البنية الدلالية للقصيدة مع تباينات الموت والجمال، الشاعر جبران خليل جبران، فعلى المستوى الشخصى تتشابه تجربة جبران الشخصية مع الموت مع تجربة «بو» إلى حد التطابق فى بعض الأحايين، فقد اختطف داء السل، أخت جبران الصغيرة "سلطانة" أثناء غيابه عنها، وإقامته فى باريس، مثلما اختطف نفس الداء من «بو» أمه وزوجته، وكان موتها صدمة كبيرة له، خاصة بعدما اشترى لها من أحد محلات باريس هدية، وما كان يدرى أن ملاك الموت قد تقبّل أخته، هدية فيما وراء المحيط بعدما نهش رئتيها مكروباتُ السل.

«كان هذا أول لقاء له مع الموت، فى أسرته، وقد أثر فيه غاية التأثير، فقضى ساعات فى ليلة وصوله إلى بوسطن يذرف الدمع، وينتحب، ويردد جملا وأفكارا أقرب إلى الكفر منها إلى الرضا والتسليم، ويسب داء السل الذى حط رحله فى بيتهم، وخطف منهم أخته الصغيرة الشابة سلطانة»[(١)].

ترك هذا الموت جرحًا غائرًا فى نفس جبران، وألقى بظلاله الكئيبة، وغمائمه المشئومة حُجُبًا من القتامة والسوداوية فى تجربة جبران الأدبية، «وكان الدُّوار الميتافيزيقى الذى أصابه بُعيد شقيقته سلطانة فاتحة تساؤلاته حول مصير الإنسان بعد الموت، أيُعقل ألا يرى وجه سلطانة بعد اليوم؟ كان الموت المحرض على التفتيش عن أجوبة «معزّية»، أجوبة بإمكانها تخفيف وطأة الغياب»[(٢)].

---

(١) نادرة جميل السراج: ثلاثة رواد من المهجر، دار المعارف، سلسلة اقرأ ع ٥٥٢، (د. ت) ص ١٠ - ١١.

(٢) جدلية الحب والموت فى مؤلفات جبران خليل جبران العربية دراسة نصية: بطرس حبيب، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م، ص١٩١.

لم يمهلـه المـوت أن يصـل إلى إجابة شـافية من خلال تأملاته الفلسـفية، وسـبحاته الفكرية، لهذه الأسـئلة المصيرية التى خيمت على وجدانه، إذ لم يتوقف قطار السـل عند محطة سلطانة فحسب، بل انطلق مسرعا «ولم يكتفِ هذا المرض بزيارة واحدة لهذا البيت بل كررها مرتين، أخذ فيهما أخاه بطرس وأمه التى كان يحبها إلى درجة العبادة»(١).

وفى غضون خمسـة عشر شـهرًا تمكن السـل من أن يجعل ديار جبران فى أمريكا قاعا صفصفا ولم يترك له سوى أخته مريانا، التى كانت تشتغل بإبراتها وتبيع ما تصنع مقابل مبالـغ زهيدة لتنفق عـلى متطلبات البيت، وما كان هذا ليهون على جبران، فكان يسـهر الليـل يرهـق نفسـه وأعصابه ليعمل عسـى أن يوفر حـد الكفاف إن لم يكـن الكفاية له ولأخته، ولأبيهما القاطن بلبنان.

كان مـوت سـلطانة فى الرابـع من أبريل سـنة ١٩٠٢ م وبطـرس فى الثانى عشر من مـارس سـنة ١٩٠٣م والأم فى الثامـن والعشريـن من يونيه سـنة ١٩٠٣ م، هذه الفترة القصيرة مرت على جبران أتعس ما يكون فى الزمان وأشـقى ما تكون السـاعات، ففيها فقدَ أعز ما فى الكون بالنسبة له، وقد امتلأت نفسه بدلالات الشجن والانكسار، المغلفة بالرؤى الحالمة، والفلسفة الميتافيزيقية، «لقد طبع الموت تفكيره بحيث لا نغالى إذا قلنا إن معظم نتاجه بعد ١٩٠٨ م كان محاولة للعثور على جواب يخرجه من الكابوس النفسانى والوجدانى الذى استولى عليه نتيجة فقدان معظم أهله»(٢).

يتقاطـع هنا الباعث الحثيث ومصدر الإلهام لكل من «بو» وجبران لإنتاجهما الفنى، فالمـوت هـو الأتون التـى تضطرم بآلام فقـدان الأحبة، فقـدان المرأة التى تمثل السـكن الروحى والاستقرار النفسى لهما، فأنَّى لهما أن يدركا هذا السكن وذاك الاستقرار؟!

ومـن عجيب الأقدار أن سـبب الموت لذويهما واحد، هو هـذا الداء المقيت والمرض البغيض؛ مرض السـل، الذى انسـل فى ظلمات الفقر ودياجير الفاقة والحاجة إلى الملاذ الأخير والملجأ الوحيد من قسـوة الحياة وضنك المعيشـة، جاء ليجعل من نسـائم الحب

---

(١) ثلاثة رواد من المهجر: ص ١٠ - ١١.

(٢) جدلية الحب والموت: ص١٩١.

والحنان عواصف حزن وأشجان، ويأتى بكسوف تام لشمس الأمل والتفاؤل، فيصير نهارهما ليل كآبة وتشاؤم.

ومن التقابلات بين «بو» وجبران أن كليهما اتخذ من الكتابة والإبداع حرفة للكسب والعيش، مع أنهما لم ينالا منها ما كانا يتمنيانه من رزق وفير، وعيش رغيد، وقد كانت أم جبران كما كان والد «بو» من التبنّى لا يرى فى هذه الحرفة سوى مضيعة للوقت والجهد، بيد أن أم جبران لم يكن لديها ما كان لدى والد «بو» من الثراء والغنى.

«وكم كانت أمه تودّ لو أنفق أوقات فراغه فى مخزن أخيه بطرس، ليعاونه ويتعلم من التجارة، علّها تنفعه فى المستقبل، ولكنه كان يجيب أمه برفق: يا للعيب! أأُم جبران تقول هذا القول؟ إصبع مصوّر يساوى ألف تاجر يا أمى، ما عدا بطرس، وصفحة من الشعر أثمن من كل ما فى المخازن من أنسجة.

فتقول الأم فى قلق: ولكننا فى حاجة إلى المال. فيجيبها جبران مطمئنًا: سآتيك بالمال، لا تخافى، إذا قصّر بطرس فلن يقصّر جبران»[1].

هكذا تستمد تجربتا جبران و«بو» أصولهما من ذات الروافد، ومن نفس الجذور، الحياة الكادحة، وفراق الأحبة، فهل كان هذا سببا فى تقارب جبران مع «بو»، وهو قريب عهد به؟ وخاصة أنه انكب بعد هجرته إلى أمريكا على قراءة القصص والروايات فى لغتها الأصلية بعدما أتقن اللغة الإنجليزية[2] فى عامين، ومهما تكن الدوافع، ومهما تكن الصلات، فالمقاربة بين «بو» وجبران أمر واقع؛ فلا يمكننا أن نغض الطرف عنها، وثنائية الموت والجمال شاخصة أمام عيون الدارسين لنتاجهما الأدبى، فالصلات الروحية بينهما أشد اتساقا من الصلات التاريخية.

وليس من الغريب، أن يكون بين شعراء المهجر فى الولايات المتحدة - كما تذهب له نادرة جميل - قد اطلعوا على هذه الآداب وفهموا مذاهبها وأهدافها، وراقتهم أفكارها وآرؤاها فاحتذوا حذوها وساروا على نهجها، خاصة فى المسائل الروحية.

(١) ثلاثة رواد من شعراء المهجر: ص ٩.
(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٨.

وبعد هذه المقدمة الضرورية ننتقل إلى ثنائية الموت والجمال عند جبران، مع العلم أنه حين العرض لهذه الثنائية نضطر مرغمين للاستشهاد بأعمال جبران النثرية والاقتباس منها، وذلك لسببين:

أولهما: أن بضاعة جبران فى الشعر مزجاة، ولن تكفى المقطوعات المثبتة فى آخر كتابه "البدائع والطرائف" ولا مطولته "المواكب" على أن تكون مرآة صادقة لهذه الثنائية، فهو القائل: «لو خُيِّرت بين القوّة على كتابة الشعر وما فى الشعر غير المكتوب من الهيام، لاخترت الهيام فهو خير من الشعر»(١).

ثانيهما: أن أعماله النثرية يغلب عليها اللغة الشعرية، حتى أطلقوا على أسلوبه الطريقة الجبرانية، فروح الشعر تسرى فى وجدان مقطوعاته النثرية، ولقد كان له سبق القصب فى الشعر المنثور، والنثر الشعرى(٢).

وأول أركان هذه الثنائية: الجمال، الذى يتماهى مع الكون والطبيعة، ويظل جوهر الحياة وكنهها الأزلى، «وإذا بلغت إلى قلب الحياة تجده فى كل شىء، حتى فى العيون المتعامية عن الجمال، الجمال ضالتنا المنشودة فى حياتنا كلها، وكل ما سوى ذلك أشكال من الانتظار»(٣).

وأقنوم الجمال عند جبران المرأة، لأنها علمته معنى الجمال، وعلى حد تعبيره عبادة الجمال، منذ نعومة أظافره، علمته خفايا الحب وهو غض طرى لم ينبت شاربه، فقد كان فى الثامنة عشرة ربيعًا من عمره عندما فتح الحبّ عينيْه بأشعته السحرية، ولمس نفسه لأول مرة بأصابعه النارية، يقول عن المرأة/ سلمى كرامة:

«كانت سلمى كرامة المرأة الأولى التى أيقظت روحى بمحاسنها، ومشت أمامى إلى جنة العواطف العلوية، حيث تمر الأيام كالأحلام وتنقضى الليالى كالأعراس. سلمى

---

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران – المعربة عن الإنجليزية: تقديم جميل جبرا، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م، ص ١٦٢ – ١٦٣.

(٢) عن أسبقية جبران فى الشعر المنثور، انظر: نادرة جميل السرّاج، شعراء الرابطة القلمية: ص٢٤٤.

(٣) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران – المعربة عن الإنجليزية: ص ١٦٧.

كرامـة هـى علمتنى عبـادة الجمال بجمالهـا، وأَرَتْنى خفايـا الحب بانعطافهـا، وهى التى أنشدت على مسمعى أول بيت من قصيدة الحياة المعنوية»(١).

والمـرأة – عموما وباعـتراف جبران – مكون رئيس من مكونات شـخصيته، وإلهام يثرى الإسـهامات الفنيـة، فتبث فيه الرؤى الفياضة والعواطف الجياشـة، يقول جبران معترفا بهذا الفضل المعطاء:

«أنا مديون(*) بكل ما هو (أنا) إلى المرأة، منذ كنت طفلا حتى السـاعة، والمرأة تفتح النوافذ فى بصرى والأبواب فى روحى، لولا المرأة الأم والمرأة الشقيقة والمرأة الصديقة؛ لبقيت هاجعا مع هؤلاء النائمين الذين يشوشون سكينة العالم بغطيطهم»(٢).

وعندمـا يرى فى عينَـى صديقه من نور غريب يخرق الصـدر ويحيط بالجوارح، تلك العيـون التـى طالما تأملهـا فلم يَرَ فيها غير العنف والقسـوة، وعندما يحس تلك الروح اللطيفـة التى سرت فى دمائه، يسـأله كيف سَرَت هـذه الروح إليه، وإلى أين صارت به؟ وتأتى الإجابة على لسان صديقه كاشفة عن جوهر هذه الروح :

«أى يا صديقى إن الروح قد حل علىَّ وقدسنى، الحب العظيم قد جعل قلبى مذبحًا طاهـرًا، هى المـرأة يا خليلى، المرأة التـى ظننتها بالأمس ألعوبة الرجـل، قد أنقذتنى من ظلمـة الجحيم وفتحت أمامـى أبواب الفردوس فدخلت، المـرأة الحقيقية قد ذهبت بى إلى أردن محبتها وعمَّدتنى»(٣).

هـذه هـى المرأة التى تسرى روحها فى أعماق جبران، وتسـيطر عـلى كيانه، هذه المرأة التـى رفعهـا – بل رفعتـه – إلى عرش المجد، والتـى حررته بجمالها وطهرتـه بعواطفها،

---

(١) الأجنحة المتكسرة: جبران خليل جبران، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، سنة ٢٠١٢م، ص ٩.

(*) كذا والصواب مدين.

(٢) من رسالة أرسلها إلى مارى هاسكل فى عام ١٩١٤م، انظر: جدلية الحب والموت، ص١٢، وثلاثة رواد من شعراء المهجر، ص ٢٥.

(٣) جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة: ص ٥٨.

«تلك التى أخرجت آدم الأول من الجنة بقوة إرادتها وضعفه قد أعادتنى إلى تلك الجنة بحنوِّها وانقيادى»(١).

ينصهر جبران فى المرأة وتنصهر المرأة فيه، يصيران روحا واحدة فى جسدين، ينبض قلبه بها، ويدين عقله لها ويولِّى وجه قبلته نحوها، تلك القيثارة التى يضرب على أوتارها الرجل فإن أحسن الضرب أطربته بأعذب الأنغام، وإن لم يحسن الضرب عذبته بنشاز الأصوات التى لا ترضيه، «إن المرأة التى تمنحها الآلهة جمال النفس مشفوعًا بجمال الجسد هى حقيقة ظاهرة غامضة نفهمها بالمحبة ونلمسها بالطهر، وعندما نحاول وصفها بالكلام تختفى عن بصائرنا وراء ضباب الحيرة والالتباس»(٢).

يحاول جبران فك طلاسم المرأة والغوص فى خباياها، ويحاول أن يجلى غموضها، بسؤال الجمال لأنه معرفة، لعله يفض بكارة هذا السر الأعظم، سر المرأة فيجيبه الجمال قائلا:

«هى أنت أيها القلب البشرى، وكيفما كنت وكانت، هى أنا وأينما حللت حلت، هى كالدين إذا لم يحرِّفه الجاهلون، وكالبدر إذا لم تحجبه الغيوم، وكالنسيم إذا لم تتعلَّق بأذياله أنفاس الفساد»(٣).

بعدما عرف جبران سر المرأة من فتى الجمال، وبعدما خبرها وانصهر فيها، بعدما أحسن الضرب على أوتار قيثارتها، فشدا على أنغامها أعذب الأشعار، بات أعلم الناس بحاجات قلبها، على حد تعبيره، كيف لا؟ وهى قلبه البشرى الذى ينبض بين أضلعه، «هذا القلب الخفوق، هذا الطائر السابح فى فضاء المحبة، هذا الإناء الطافح من خمرة الدهور المُعَدَّةِ لمراشف الأرواح، هذا الكتاب المطبوعةُ فيه فصول السعادة والشقاء، واللذة والألم، والمسرة والأحزان، فلا يقرؤه إلا الرفيق الحقيقى، نصف المرأة المخلوق لها منذ الأزل وإلى الأبد»(٤).

---

(١) جبران خليل جبران: المرجع السابق، ص ٥٩.
(٢) جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص ٢١.
(٣) جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ص ٨٧.
(٤) جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ص ٩٤

ولمّا كانت المرأة هى القلب النابض لجبران ظل كابوس موتها شبحا يطارده فى منامه ويقظته، فأنَّى له أن يعيش بعدئذ بدون قلب نابض، وحب صادق؟! «فأغمض على أجفانه، وقد استحضرت موسيقا كلماتها رسوم حلم، طالما رآه فى نومه، وشعر بأجنحة منظورة قد حملته من ذلك المكان وأوقفه فى حجرة غريبة الشكل بجانب سرير ملقى عليه جثمان امرأة جميلة أخذ الموت بهاءها وحرارة شفتيها، فصرخ ملتاعا من هول المشهد»(١).

يلجأ جبران إلى ربة الحب والجمال يتضرع لها بأن ترأف به، وترفع مخالب المِنيَّة عن محبوبته التى ملأت قلبه أملا، وعقله فكرا، يلجأ إليها بعدما فشلت عقاقير الأطباء، وتعازيم الكهان، يلجأ إليها بعدما انفطر قلبه، وطار عقله، يتضرع لها قائلا:

«رحماك يا ربة الحب والجمال، ترأفى بى وأزيلى يد الموت عن حبيبتى التى اختارتها نفسى بمشيئتك، لقد نبت أعصير الأطباء ومساحيقهم، وباطلا ضاعت تعازيم الكهان والعرافين، ولم يبقَ لى غير اسمك المقدس عونًا ومساعدًا، فاستجيبى تضرعاتى، وانظرى انسحاق قلبى وتوجع عواطفى، وأبقى شطر نفسى حيا بجانبى، لنفرح بأسرار محبتك ونسعد بجمال الشبيبة المعلنة خفايا مجدك»(٢).

فى استغاثته بربة الحب والجمال تُظهر الدلالات السياقية والبنية اللفظية قلقه من فقدان الحبيبة/ المرأة الجميلة، وفزعه من الانفصال عنها، وتوتره من انتظار المجهول، «يكشف لنا فى صلاته إلى عشتروت، فى استغاثته بالإلهة الجميلة، عن قرب انفصاله عن الحبيبة، ثم حين يذهب إليها يحدث فى الحشرجة هذا الانفصال فتذهب هى مبتعدة إلى المجهول الماورائى، ويبتعد هو فى المجهول المادى فوق رمال الصحراء»(٣)، ذاك المجهول الحجرى الذى يخلو من الجمال، فيفقد معنى الحياة، مع مغيب البراءة والطهر،

---

(١) رماد الأجيال والنار الخالدة: ص٥٥ - ٥٦.
(٢) جبران خليل جبران: قصة رماد الأجيال والنار الخالدة، ضمن كتابه: «عرائس المروج»، تقديم وتعريف جميل جبر، دار الجيل، بيروت، (د. ت) ص ٣٥ - ٣٦.
(٣) علم الإبداع عند جبران خليل جبران: مروان فارس، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠م، ص٥٥.

عن رغبته فى الموت «أريد أن أموت شوقًا ولا أحيا مللاً، أريد أن تكون فى أعماق نفسى مجاعـة للحـب والجـمال»[1]، ولا يحجمه عن هـذه الرغبة الجامحة، والأمنيـة الطامحة غير كلمة يحملها فى جوانحه وتتلجلج فى صدره، لا يجد بدا من قولها، أو مفرا من البوح بها، «أعـود فأذكـر أنَّ فى قلبى كلمة لا بد من قولها، فأحار بـين عجزى واضطرارى، وتُغلَق أمامى الأبواب»[2].

فى هـذه الحالة حينما تُوصد الأبـواب وتُغلق الطرقات ويؤذن بالرحيل قبل الرحيل، وتُشـدّ الرحال رغـم أنوف الرجال، ويلـوح فى الأفق الضباب، وتحجب الشـمس عن الأنظـار من نقـع الغبار، ويصيح شـاعرنا جبران فى أنـين المغيب، «لم أقـل كلمتى بعدُ، ولم يظهر من هذه الشـعلة غير الدخان» فالحلول والاتحاد كما عند الصوفية، أو التناسـخ والتقمـص كـما فى الفكـر الفيثاغورثـى والفلسـفة الإغريقيـة، أو تجسـيد الكلمة كما فى المسـيحية؛ هو السبيل الوحيد للحياة، حياة الكلمة «فِى الْبَدْءِ كَانَ الْكَلِمَةُ، وَالْكَلِمَةُ كَانَ عِنْـدَ الله، وَكَانَ الْكَلِمَةُ اللهَ»[3] «وَالْكَلِمَةُ صَارَ جَسَـدًا وَحَلَّ بَيْنَنَـا، وَرَأَيْنَا مَجْدَهُ، مَجْدًا كَمَا لِوَحِيدٍ مِنَ الآبِ، مَمْلُوءًا نِعْمَةً وَحَقًّا»[4].

فَبِى من بَرانى وَالَّذى مَدَّ فسـحَتي وَبِي المَوتُ وَالمَثوى وَبِى البَعـثُ وَالنَّشرُ
فَلو لَم أَكُن حَيًّا لَمَا كُنتُ مائِتـــــًا وَلَولا مُرامُ النَّفسِ ما رامَنى القَـــبرُ
وَلَما سَأَلتُ النَّفسَ ما الدَّهرُ فاعِلٌ بِحَشدِ أَمانينـــــا أَجـابَت أَنا الدَّهـرُ[5]

لذا يهمس جبران فى أُذنَى مى «أقول لك، يا مى، ولا أقول لسواك: إنى إذا انصرفت قبـل تهجئة كلمتى ولفظها، فإنى سـأعود ثانيـة لتحقيق أمنيتى، سـأعود لأقول الكلمة التى تتمايل الآن كالضباب فى سكينة روحى، أتستغربين هذا الكلام؟ إن أغرب الأشياء

(١) دمعة وابتسامة: ص١٤.
(٢) مقال: جبران خليل جبران يصف نفسه بيده فى رسائله: مرجع سابق.
(٣) الكتاب المقدس: إنجيل يوحنا: الإصحاح الأول، الآية ١.
(٤) إنجيل يوحنا: الإصحاح الأول، الآية ١٤.
(٥) البدائع والطرائف: جبران خليل جبران، قصيدة سكوتى إنشاد، ص ١٤٠ .

أقربها إلى الحقائق الثابتة، وفى الإرادة البشرية قوة واشتياق يحوِّلان السديم فينا إلى شموس»[1].

وما دام الموت هو الذى يبعث الحياة للأحبة، ويسهم فى ديمومة اللحظات الجميلة، فما المانع من أن يحب جبران الموت، ويعشق الفناء فى العشق؟! وما الفناء والبقاء إلا وجهان لعملة واحدة، هى الجمال، ومن ثم لا يجد جبران حرجا فى حب الموت، والتغنى به سرًا وعلانية، يقول:

«قد أحببت الموت مرات عديدة، فدعوته بأسماء عذبة وتشببت به سرا وعلنا، ولئن لم أسلُ الموت و لا نقضت له عهدا، فإننى صرت أحب الحياة أيضا، فالموت والحياة قد تساويا عندى فى الجمال»[2].

هذا الجمال الذى يدفعه ليصف الموت وصفا شاعريا، فيه لمسة من حزن رقيق، كأنه غلالة تشف ولا تحجب، وصفا يتفاعل مع الكون، وينسجم مع نسق الطبيعة، وحركة الكائنات «فإذا سقطت أوراق الورد بسكون وأظلمت الكواكب فى جو السماء، وتكسّرت الأمواج على الصخور الجرداء الشاهقة وانطفأ شعاع الشفق وتوارى فى السحاب فذلك هو الموت: موت ولكنه يسحرنا بحسنه ويعللنا بنشوة الراحة والرخاء المزجاة، موت ولكنه عطية من الطبيعة أُمّ الخيرات»[3].

وفى ظَما قَلبى دَليل ... عَلى وُجُودِ السَّلسبيل

فى جرّةِ المَوتِ الرّحوم

يا نَفس إن قالَ الجَهول ... الرّوحُ كَالجِسمِ تَزُول

وَما يَزول لا يَعود

---

(١) مقال: جبران خليل جبران يصف نفسه بيده فى رسائله: مرجع سابق.

(٢) دمعة وابتسامة: ص ١١٤.

(٣) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران – نصوص خارج المجموعة: جمع وتقديم: أنطوان القوّال، دار الجيل، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م، ص ١٩٤.

وَالحُبُّ إِن قادَتِ الأَجسـامُ مَوكِبَهُ إلى فِراشٍ مِنَ الأَغراضِ يَنتَحِرُ
كَأَنـهُ ملكٌ فـي الأَسـرِ مُعتَقَـلٌ يَأبى الحَياةَ وَأَعـوانٌ لَهُ غَـدَروا[١]

لكـن مـن المفارقات بين «بو» وجبران أن «بو» عاش تجربـة المرأة/ الزوجة، في حين أن جبران رفـض أن يعيش هذه التجربـة، فعندما ذهبت إليه «ميشـلين» من أمريكا إلى باريس؛ لأنها لم تصبر على بعده، وريثما بعد المراسلات التى تبادلتها معه قبل ذهابها إليه، وريثـما بعد السـعادة التـى حققتها له بعد قدومهـا إليه، فعدّ هذا القدوم منحة سـماوية، وتمنى لو تبقى معه ميشلين، ولا ترحل، ولمّا استجابت ميشلين لرغبته ورغبتها وطلبت منه الزواج «ادعى بأنه يدرس على نفقة بعض أقربائه، وأنهم سيكفون عن الإنفاق عليه لو تزوج، وغضبت ميشلين وتركته إلى غير رجعة»[٢].

أمـا عـن الدوافع الحقيقية لهذا المسـلك الجبرانـى، فيُرْجعها غسـان خالد فى جبران الفيلسوف إلى أربع حالات: عقدة أوديب، عقدة البتولية، الولع بالحرية، الولع الجنسى بالـذات، وأهمهـا فى - تقديـرى - الحالـة الأولى وهى عقدة أوديب، فقـد خبرنا جبران شـديد الحاجة إلى مشـاعر الأمومة وما يعتريهـا من احتضان وتضحيـة، فجاءت نظرته للمرأة من هذا المنطلق، ووقع «أسـير هذه المشـاعر، خُيـالات الأمومة قُبيل الوصال أو خلاله، إذ يدمج لا شـعوريا بين صورة الأم المسـتيقظة فيه، وشخص المرأة التى يواجه، ليتولـد عنـده نوع من الارتداع الخلقـى عن مجامعة (الحبيبة - الأم) نتيجة وقوعه أسـير عقدة الذنب»[٣].

وبهذا يختلف محور المرأة عند جبران عنه عند «بو»، فمحور المرأة عند «بو» هو المرأة/ الزوجة، وذلك نظرا ليتمه المبكر، ورعاية زوجته له لآخر أنفاسه، بينما جبران يعيش فى كنف رعاية أمه التى هاجرت من أجله وأجل إخوته.

---

(١) المواكب: جبران خليل جبران، ص ٧٧.
(٢) ثلاثة رواد من شعراء المهجر: ص ٢٠.
(٣) جبران الفليسوف: ص: ٦٩ وللمزيد انظر: الفصل الثانى، مبحث: الارتداع الجنسى، ص ٦٩ - ٧٦.

أثر بو على نازك الملائكة:

أشرنـا فى التمهيـد إلى اعـتراف نـازك الملائكـة للشـاعر إبراهيـم العريـض بتأثرهـا بأسلوب التقفية والموسيقا فى قصيدة (الغراب) لبو أثناء كتابتها قصيدتها (لعنة الزمن)، وكان الشـاعر والناقد إبراهيم العريض لاحظ اتجاهًا جديدًا قد سـلكته نازك فى شعرها بعد عودتها من أمريكا، كما لاحظ تقارب أسـلوبها مع أسلوب «بو»، وبصفة خاصة فى ترجيعـات قصيدتهـا (لعنة الزمـن) حيث جاءت على غرار ترجيعـات «بو» فى قصيدته (الغراب)، وقد جاء الإفصاح عن هذه الملاحظات من خلال خمس رسـائل متبادلة بين إبراهيـم العريض ونازك الملائكة[1]، وتمثل هذه الرسـائل قيمة علمية وفكرية لما احتوته مـن آراء نقديـة فى كثير من القضايا الأدبية التى تشـغل بال الباحثـين، وتلقى مزيدا من الضوء على موقف الشاعرين من هذه القضايا.

وبالنسـبة لمجـال بحثنا، فإن أهمية هذه الرسـائل ترجع إلى «الكشـف عن تأثر نازك الملائكـة بالشـاعر إدجـار آلان بو»[2] والكشـف عـن موقفها منـه ومن أعماله الشـعرية والقصصية أيضا، وإنْ كانت الشـاعرة أشـارت صراحة - من قبل - إلى تأثرها "ببو" فى مقدمتها لديوان "شظايا ورماد" فى موسيقاه، وذلك فى قصيدتها الجرح الغاضب، حيث قالـت: «وإن كان لابد من إشـارة إلى قصيـدة "الجرح الغاضب" فلأقرر أن الأسـلوب الطريـف فى تقفيتهـا مقتبس مباشرة عن الشـاعر الأميركى إدجار آلان بـو فى قصيدته البديعة Ulalume»[3].

لم تتوقف رسائل نازك والعريض على الإفصاح عن التأثر «ببو» فحسب، بل ناقشت الرسائل رأى كل منهما فى نتاج «بو» الشعرى والقصصى، وفلسفته الإبداعية، واتجاهاته الأدبيـة، فيقـول العريـض: «وددت أن أَلْفِتَ نظرك أن هذا الشـاعر - رغـم كونه كاتبًا

---

(١) انظر: مراسلات إبراهيم العريض الأدبية ١٩٤٣-١٩٩٦م: منصور محمد سرحان، نادى العروبة - البحرين، ١٩٩٦م.

(٢) النقد الأدبى فى المراسلات نازك الملائكة وإبراهيم العريض: أحمد مطلوب، مجلة مجمع اللغة العربية الأردنى، العدد ٧٢، ص ٣٦.

(٣) ديوان نازك الملائكة: المجلد الثانى، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م، ص ٢٠.

مفكـرًا مـن الطـراز الأول – كان يعيـش لهزّات روحـه قبل أن يعيـش بومضات عقله، وكان – دائمًا- يُؤمن بالموسيقا الشعرية أكثر من إيمانه بالرمزية»[١].

ومع اعتراف نازك الملائكة بإعجابها واقتباسـها أسلوب التقفية والموسيقا من «بو»؛ إلا أنها لا ترى فى «بو» شاعرًا وتُصر على أن تأثرها لم يتجاوز مستوى الأوزان والتقفية، وتأسـف إن كان ثمة تشـابه بين قصيدتَى: «لعنة الزمن» و «الغراب»، وتجيب العريض قائلة: «إن لاح لى أننى فى (لعنة الزمن) أُشْـبه «بو»، فسآسـف على القصيدة؛ لأننى – كما قلـت- لا أُحبه كثـيرًا»[٢]، بل توافق على من يعتبر «الإعجـاب العنيف بإدجار بو دليلاً على ذهن من الدرجة الثانية»[٣]، وليس ذلك إلا لسـطحية تفكيره وإحساسـه، على حد تعبيرها.

لم تَدَع نازك الملائكة لبو مكرمة معهودة إلا وخرمتها، ولا ميزة مشهودة إلا ونقضتها، ويمكن تلخيص آرائها هذه فى «بو» على النحو التالى :

أولاً: إن «بو» ليس من كتاب الطراز الأول فى أىّ شـىء، سـواء أكان على مسـتوى النقـد، أم القصة، أم الشـعر، «وهـذا لا يمكن دحضه بحقيقة مثل كون شـاعر كبودلير قد أحب إدجار بو، وترجمه إلى الفرنسـية، وعرَّف القراء الأوروبيين بشـعره؛ لأن تعليل هذه الحقيقة واضح، فبودلير فرنسى على كل حال تَشْدهُه موسيقا «بو» العذبة وأجواؤه المسـحورة دونـما داعٍ لمعرفة عميقـة باللغة الإنجليزية. هذا هـو ملخص السر كله، وهو – أيضًـا – يمكن أنْ يكون تعليلاً لحبنا نحن لإدجار بو – أعنى بكلمة (نحن) العرب- فأنا كما تلاحظ لسـت مولعةً بالشـاعر، وإنْ كنت أحب أجواءه وموسـيقاه، وهو كل ما تعلمت منه حتى هذه اللحظة»[٤].

هذا على المسـتوى النقدى والشعرى، أما على المستوى القصصى فقصصه من وجهة نظرها «مجموعة انطباعات منحرفة تنم عن مزاج شاذ، وملكة قصصية ضعيفة، تلتمس

(١) المراسلات: ص٧٠.
(٢) السابق: ص٧٧.
(٣) السابق: ص٧٤.
(٤) السابق: ص٧٤.

التأثير فى القراء باستعمال المخوفات الصبيانية كنهوض امرأة ميتة من قبرها بعد دفنها بأسابيع، وكقط ينقلب إلى شبح – فيما أتذكر. أرجو مراجعة قصة (The Black Cat)، وكغرفة لا باب لها ولا نوافذ، وأُفق أصفر يجرى فيه نهر من دم، وتمرُّ الرياح على أزهار تعول كلما لامستها الريح، ومثل (لايجيا Ligeia) ذات العينين اللتين كانتا غير بشريتين فى سعتهما. وأظنك تُقرنى على أن السبك فى هذه القصص يقربها من المقالة essay – غالبًا – وأنها بمجموعها أشبه بالقصص البوليسية لولا الأسلوب الشعرى الذى صاغها به «بو»، أما إنَّ «بو» مفكر فلا أظننى أملك دليلاً عليه، كل ما أعرف لبو بضع مقالات فى النقد لا قيمة كبيرة لها»[1].

وتؤيد حكمها على «بو» بأنه من كتاب الدرجة الثانية، أو على حد قولها، إنه كان ذِهنًا من الدرجة الثانية بأنه «ليس حكمها وحدها وإنما هو حكم النقاد الإنكليز، وقد أشار إليه هارفى آلان فى تصديره للطبعة الكاملة التى أصدرتها إحدى السلاسل الأدبية فى أمريكا من أعمال «بو» شعرًا ونثرًا، وهو – أيضًا – الحكم العام على «بو» حتى فى أمير كا»[2].

ثانيًا: إن «بو» لم يكن من شعراء مذهب الرمزية، واعترضت على توصيف العريض لبو بأنه كان لا يؤمن بالرمزية، وقالت: «لا أدرى كيف يمكن أنْ تقول إن إدجار بو كان لا يؤمن بالرمزية على أنَّ الذى يمكن أنْ نقوله فى تخريج هذه العبارة إنَّ الرمز كان موجودًا منذ القديم، وشعر «بو» يحتوى على عناصر رمزية كثيرة»[3].

وحجتها أن مذهب الرمزية نشأ بعد «بو» بثلاثين عامًا على يد بودلير فى ديوانه «أزهار الشر» ١٨٥٧م فى حين «بو» مات عام ١٨٤٩م، وما جاء فى شعر «بو» من رموز كثيرة لا يعنى بالضرورة الانتماء للرمزية، فالرموز موجودة من القدم، بينما الرمزية مذهب وليد له فلسفته الفكرية وخصائصه الفنية التى تميزه عن غيره من التيارات النقدية والمدارس الأدبية.

---

(١) السابق: ص٧٥.
(٢) السابق: ص ٨٧.
(٣) السابق: ص٧٥.

ثالثًا: أن عيب شعر «بو» هو سطحية تفكيره وإحساسه، نتيجة التماسه للأجواء المثيرة، وجاء هذا الرأى ردا على رأى العريض بأن «بو» كان يعيش بومضات روحه قبل أنْ يعيش بعقله، فقالت: «لا أظن عيب شعر «بو» أنه كان عاطفيًا لا عقليًا؛ وإنما هو سطحية تفكيره وإحساسه، كأنه يفقد أحاسيسه فى التماسه للأجواء المثيرة، وهو التماس متعمل - كما تعلم - وقصة قصيدة (الغراب) مشهورة فقد بقى ينقحها وينقحها طيلة زمن ممتد حتى انتهت إلى صورتها الأخيرة التى نعرفها اليوم[1]، ومن هذا يبدو أننى أرى عيب شعر «بو» نقص العاطفة من حيث تراه أنت انشغالاً بالعاطفة عن التفكير»[2].

وفى ذات السياق تسوق رأيها فى مفهوم الشعر وماهيته، بعدما لاح لها فى عبارة العريض أن «بو» كان يعيش بومضات روحه قبل أن يعيش بعقله جاءت فى سياق تحذير من اتخاذ «بو» نموذجًا، ويقصد منه أنّ الشاعر ينبغى أنْ يعيش بعقله، فقالت: «ويبدو أن مذهبى فى نقد الشعر يخالف مذهب الأستاذ كثيرًا. فالشعر - عندى - قبل كل شىء عاطفة مُوَحَّدة منغمة، ولا مانع من أنْ تحتوى صورة القصيدة على صور ذهنية ما دام الإطار غنيًا بالشعور، أما إنْ يكتب شاعر قصيدة عاشها بعقله، فأمرٌ لا أستطيع أنْ أتخيل نتيجته والعياذ بالله»[3].

بعد هذا الهجوم العنيف من نازك الملائكة على «بو»، وكأنها أدركت شراسة نقدها، وتعسف رأيها تجاهه، أرادت أن تجمل موقفها، وتغلف رأيها بشىء من الموضوعية فقالت: «وختامًا أَرجو ألاَّ تعتقد أَننى أمقت شعر «بو»، فقد قلت وسأقول إِنه أَحد الشعراء القلائل الذين عُنُوا بخلق الجو الشعرى فى قصائدهم - أُستاذه فى هذا (كولردج) فى رأيى - وهو يحس بوحدة القصيدة إحساسًا لذيذًا ينقص أكثر شعرائنا العرب - قديمهم وحديثهم - ولو كان أكثر عمقًا لكان له فى إعجاب هذا العصر مكان أبرز»[4].

---

(١) أعاد نظم القصيدة فى ستة عشر شكلاً، وطبعت بأربع صيغ مختلفة. (انظر: ثلاثة قرون من الأدب: ج ١، ص٢٧٠).
(٢) المراسلات ص٧٦.
(٣) الصفحة نفسها.
(٤) السابق: ص ٩٠.

ويمكن أن نجمل الجانب الإيجابى الذى تقره نازك الملائكة لبو بأنه يتمثل فى الموسيقا الخلابة ونظام التقفية الجذاب، أو بما سماه العريض بالمذهب الجديد، واصطلح عليه فيما بعد بالشعر الحر أو شعر التفعيلة.

وعليه، فإن الموسيقا الشعرية «لا تنبع من الألفاظ وإنما من امتزاجها بسياق المعانى وأصدائها وظلالها»[1]، ولا ريب أن إعادة ترتيب أوزان الخليل والخروج عليها واقتفاء أثر المقطوعات الإنجليزية Stanzas خاصة فى تنوع تفاعيلها، وتحررها من نظام القافية الصارم «يُطلق جناح الشاعر من ألف قيد»[2] بعدما صارت القافية والأوزان حجر عثرة فى طريق تعبير الشاعر عن مشاعره ورؤاه.

فالخروج من بوتقة العروض الخليلية يفتح الطريق للتَّعبير عن المشاعر والمعانى بحرية واسعة، مهما طالت القصيدة واتسعت آفاقها، وقد أفاضت نازك الملائكة فى مقدمة ديوانها «شظايا ورماد»[3] فى التأكيد على هذا المعنى مع الإشارة صراحة إلى تأثرها بالأدب الإنجليزى خاصة الشعر المرسل Verse Blank - لسنا فى حاجة للتنويه عن تأثرها «ببو» كما صرحت فى ذات المقدمة - مما جعل لها الريادة فى الدعوة إلى الشعر الحر إبداعًا وتنظيرًا.

فالقافية - كما ترى نازك الملائكة[4] - أضفت على القصيدة العربية رتابة يملها السامع، وخنقت أحاسيس الشاعر، ووأدت معانى لا حصر لها فى صدور الشعراء الذين أخلصوا لها، لأن الشعر وليد الفورة الأولى من الإحساس فى صدر الشاعر، وهذه الفورة أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم، وللأسف فإن القافية تعيق هذه الفورة، فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه حالة شعورية، حتى تخمد القافية هذا الانفعال، وتسلب منه هذه الحالة الشعورية.

---

(١) الصفحة نفسها.
(٢) ديوان نازك الملائكة، ج٢، ص١٣.
(٣) انظر ديوان نازك الملائكة، ج٢، ص ٧ وما بعدها.
(٤) انظر السابق: ص ١٨.

مناقشة آراء نازك الملائكة فى بو :

مـن الإجحاف أن يكون «بو» رافدا أساسيا من روافـد التجديد عند نازك الملائكة، والدعوة إلى الثورة على عمود الشـعر العربى القديم، والاقتراب من النمط الإنجليزى فى الشعر، عبر التحرر من وحدة القافية والوزن، والاهتمام بالموسيقا الشعرية والأجواء الشـاعرية، ثـم يلاقى هذه القسـوة فى التقدير من نـازك الملائكة، ولو كانـت آراء نازك الملائكة منصفة وفيها ما فيها من غلظة وقسـوة لهان الأمر، ولكنها تجمع بين الإجحاف والقسوة فهذا إسراف فى النقد وإجحاف فى الحكم.

ولقـد كان العريـض أكثر إنصافا لبو حينما رد عليها ما ذكرت، فهو يقرر فى شـجاعة بـأن «بو» شـاعر مـن الطـراز الأول، ولا يهمه أن يتهـم فى عبقريته لاعتناقـه هذا الرأى ويقـول: «أمّـا كـون اعتقادى بهذا الـرأى – فى إدجار بـو ككاتب – يجعلنـى عند بعض الأدباء صاحب ذهنية من الدرجة الثانية، فهذا مما لا أهتم له؛ لأنى ما أخذت على نفسى فرض رأيى على أحد»[1].

ويؤكد أن هذا الشـاعر جدير بالإعجاب حقا، ففى شعره موسيقا فريدة من نوعها، أخـاذة فى نغمها، يتميز بها عمن سـواه، ويقول لها صراحة: «إنـك تحاولين تقليد إدجار آلان بو – ليكن فى الأوزان – فلا بدَّ أنَّكِ معجبة به»[2]، وطالبها بأن تباريه فى موسـيقاه الشعرية أكثر من مجاراتها له فى الرمزية، ويذكرها بقصصه فى عالم الإجرام التى فتح فيها البـاب على مصراعيه للكتاب الإنجليز والأمريـكان فى عصره، والتى تأتى – على قلتها – على رأس كل ما يكتب فى موضوعها حتى الآن.

ويسـتنكر أن يقال على من مهّد السبيل لمن جاء بعده فى أوزانه الشعرية، وفى قصصه الزاخرة بالعناصر الرمزية، وفى قصصه الإجرامية كاتب أو ذهن من الدرجة الثانية.

ويناقشـها فى رأيهـا فى ترجمـة الفرنسـيين لأشـعار «بو» وتفسـيرها ذلـك بإعجابهم بموسيقاه دونما معانيه، بل واتهامها لهم بالمزاج الشاذ، فيقول: «فما قولك فى بودلير الذى ترجمـه إلى نفسـه قبـل أنْ يترجمـه إلى الأوروبيين، ألم يكن كل شـعر هـذا الأخير مجموعة

(١) المراسلات: ٨١.

(٢) الصفحة نفسها.

انطباعات منحرفة تنم عن مزاج شاذ فلماذا أفسح له المكان على رأس المدرسة الرمزية؟ ثـم تقولـين فى صدد تعليل حب الإنكليز لإدجار بو بأنَّ موسـيقى «بو» العذبة هى التى تشـدهم دونما داعٍ لمعرفة عميقة باللغة الإنكليزية. فهل تعلمين أنَّ الإنكليز كان عليهم أنْ ينتظـروا عشرات السـنين حتى جاءهـم ناقد ألمانى فعرَّفهم بحقيقة عظمة شـاعرهم شكسبير، ومعنى هذا أنَّ الإنكليز مدينون للأجانب بالفضل فى كل شىء حتى فى تقرير أدبهم الذى هو روح الأُمة»(١).

ولم يفُتْـه أن يؤكـد لهـا أن الرمزية التى يعتنقهـا «بو» لا تلتئم بحال مـن الأحوال مع الومضـات الفكريـة، وإنما تنهض بجمالها الموسـيقى، «لأنَّ الرمزية فى حقيقتها موسـيقا صور، ورقص أشـباح»(٢) والشـعر الذى يقتصر على الرمزية دون الموسـيقا لا يكون إلا شعرًا جافا.

اعتمـدت نازك فى إنكارهـا لفضل «بو» عليها وعلى التراث الأدبـى العربى والعالمى إلى تلمـس بعض أقوال الجاحديـن، أو المغالين فى إغفال دور «بـو» فى الأدب الأمريكى والعالمـى عـلى حد السـواء، والانتقاص من قـدره، وتجاهلت أقوال المنصفـين من النقاد والأدبـاء الذيـن اعتبروا «بـو» أعظم عقلية أدبيـة أنتجتها أمريكا(٣)، «بعد أن أشـار كبار النقاد إلى أنه كان «المعلم الأول للكتابات الفانتازية» و «مخترع القصة البوليسية» و«الممهد الأول للرواية العلمية» و«المجدد للقصة الشعبية» و«الرائد فى علم التحليل النفسى»(٤).

تناسـت نـازك الملائكـة كل هـذا، كما تناسـت ريادتـه للمدرسـة الرمزيـة، وأنه هو المؤسـس الأول لها، وأنّ من إبداعاته استمدت هذه المدرسة أصولها ووضعت مبادئها، اتخـذ روادها منه نبيا لهم وجعلوا من كتاباته النقدية النصوص المقدسـة الأولى لحركتهم الرمزية(٥).

---

(١) السابق: ص ٨١.

(٢) السابق: ص ٨٣.

(3) American Fiction: P328 . ولمزيد عن مكانة «بو» الأدبية انظر التمهيد ص23 وما بعدها

(٤) كوليت مرشليان: مقال إدجار آلان بو - أغرب شخصية شعرية فى أميركا، فى الذكرى المئتين لولادته، جريدة المستقبل اللبنانية، بتاريخ ٢٩ تموز/ يوليو ٢٠٠٩.

(٥) قلعة إكسل: إدمون ولسون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص١٧. ولمزيد عن ريادته فى المدرسة الرمزية انظر ص ٧١ وما بعدها من هذه الدراسة.

يبـدو أن عـدم إعجابهـا «ببو» جعـل على عينيها غشـاوة عن محاسـنه، وإن تعددت، وجعلهـا بصـيرة بمعايبه، وإن قلت، فتتمسـح بحكم هارفى آلان عـلى «بو» فى تصديره للطبعة الرابعة لأعمال «بو» الكاملة فى أمريكا، وتسحبه على النقاد الإنجليز والأمريكان، ثم تجتهد فى ترجمة قصيدته الأجراس (The Bells)[1]:

---

(١) المراسلات: ص ٨٨، والأصل الإنجليزى للقصيدة هو:

For every sound that floats
From the rust within their throats
Is a groan.
And the people — ah, the people,
They that dwell up in the steeple.
All alone,
And who tolling, tolling, tolling
In that muffled monotone,
Feel a glory in so rolling
On the human heart a stone—
They are neither man nor woman.
They are neither brute nor human,
They are Ghouls
And their king it is who tolls;
And he rolls, rolls, rolls,
Rolls
A paean from the bells;
And his merry bosom swells
With the paean of the bells,
And he dances, and he yells:
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the paean of the bells,
Of the bells:
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the throbbing of the bells,
Of the bells, bells, bells—
To the sobbing of the bells;

كل صوت يطفو من حناجرهم الصدئة أنَّة
والناس - آه الناس- أولئك الذين يعيشون فى البرج وحدهم
الذين يقرعون يقرعون يقرعون
بتلك الرتابة الغامضة
ويحسون بالمجد وهم يلقمون القلب البشرى حجرًا هكذا
إنهم ليسوا رجالاً ولا نساء
إنهم ليسوا وحوشًا ولا بشرًا
إنهم أغوال وملكهم هو الذى يقرع
وقلبه المرح يمتلئ بنشيد الأجراس
وهو يرقص، وهو يصرخ ممسكًا: الوحدة الوحدة الوحدة
نشيد الأجراس الأجراس الأجراس
ممسكًا الوحدة الوحدة الوحدة لخفقات الأَجراس
للأجراس للأجراس للأجراس
لبكاء الأجراس ممسكًا الوحدة الوحدة الوحدة

= Keeping time, time, time,
As he knells, knells, knells,
In a happy Runic rhyme,
To the rolling of the bells,
Of the bells, bells, bells :
To the tolling of the bells,
Of the bells, bells, bells, bells.
Bells, bells, bells —
To the moaning and the groaning of the bells.

وهو يدق يدق لانثيال الأجراس
للأجراس الأجراس الأجراس لدقات الأجراس
للأجراس للأجراس للأجراس للأجراس
لأنين الأجراس وآهاتها.

ومـا كان اجتهادهـا فى ترجمـة هذه القصيـدة إلا لتتذكر دعابة سـاخرة لأحـد النقاد المعاصرين لبو، يســخر فيها من «بو» وأسـلوبه، ويقسـو - كما اعترفت هى - فى حكمه عـلى «بـو»، تتذكر قائلة: «إنى أذكر فى هذا الصدد دعابـة رائعة كتبها (كلبانث بروك) - الناقد الأميركى المعاصر فى كتاب له وهو يدرس الشعر دراسة تطبيقية - وقد وقف عند قصيدة (أُولالوم) وهى من أعذب قصائده، وقد استعمل فيها هذا الأُسلوب الصبيانى فى التأثير، وكان حكمه قاسيًا على «بو» كالعادة، تساءل لو أنَّ «بو» نَظَم قصيدة (ملتون) Paradise Lost[1] مـاذا تُراه كان يصنع منها؟ وقد أَجاب عن السـؤال بأن كتب مقطعًا منها على طريقة «بو» فكانت فكاهة بليغة وقفت عندها طويلاً مفكرة»[2].

وفى سـؤال تعجبى واستنكارى تتسـاءل نازك الملائكة «لست أَدرى كيف يمكن أَنْ يختلف اثنان فى قيمة قصيدة كهذه، إنها ليست أكثر من مجموعة مؤثرات صوتية لا قيمة شعرية لها، وقد التمس «بو» التأثير فيها بالتكرار، وهو - أيضًا- أُسلوب صبيانى»[3].

لا تفسـير لهذا النشـاط الزائد والعمل الدءوب من نازك الملائكة للاستدلال على أن ذهنيـة «بو» من الدرجـة الثانية، والدفع بكل ما يدعـو إلى ازدراء «بو» وغمط حقه، إلا محاولة الفرار من أثره الجاثم على صدرها، وكما يقولون خير وسـيلة للدفاع هو الهجوم، فهى تستنكف من إظهار التأثر به، وترى فى هذا تهمة يجب التبرؤ منها، أو على أقل تقدير الحـد منهـا، وإظهـار طرف منها وإخفـاء جُلِّها، حتـى لا تُتهم بأنها من شـعراء الدرجة الثانية.

(١) الفردوس المفقود.
(٢) المراسلات: ص ٨٩.
(٣) الصفحة نفسها.

وما يؤيد ما نذهب إليه أن نازك الملائكة لم تتأثر بالموسيقا ونظام التقفية فحسب فى قصيدتى «الجرح الغاضب» و«لعنة الزمن»، كما سنوضح، ولم تتأثر فى هاتين القصيدتين دون غيرهما من قصائد، فأثر «بو» ممتد فى كثير من قصائدها الأخرى، ومن أشهرها قصيدة (الخيط المشدود فى شجرة السرو).

وحتى لا نتجنى على نازك الملائكة سنعقد مقارنة بين قصيدتها هذه وبين قصيد «بو» أولالوم؛ علّنا نظهر الحقيقة بعد محاولة طمسها، ولكن قبل أن نعرض لهذه المقارنة نود أن نقارن بين ما صرحت بالإفادة منه نازك الملائكة، ألا وهو «أسلوب التقفية» أو ما يسمى «بالترجيعات» عند العريض وما يسمى «بالتكرار السيكولوجى» عند «س. موريه S. Moreh».

الترجيعات أو التكرار السيكولوجى:

ذكرنا - آنفا - أن نازك الملائكة أفادت فى قصيدة (الجرح الغاضب) فى الأسلوب الطريف فى تقفيتها من قصيدة «بو» (أولالوم)، كما ذكرت أن قصيدة (لعنة الزمن) لا تحتوى على مجرد شبه بقصيدة «بو» (الغراب The Raven) ، «وإنما هى فى وزنها تتفق كليًا مع وزن (الغراب) وهى فى الواقع إحدى محاولاتى فى تطبيق الأوزان الإنكليزية على شعرنا العربى، بالإضافة إلى أنّ أُسلوب القوافى الذى استعملته هو عين أُسلوب التقفية فى (الغراب) وقد استعملت قافية (القاف) مكان (الراء) عند «بو» لسبب يتعلق بكيان قصيدتى»، على حد قولها[1].

و«أسلوب التقفية» التى تقصده نازك الملائكة هو ما سماه العريض «بالترجيعات»، وأطلق عليه س. موريه «التكرار السيكولوجى»، لافتا النظر إلى أنه لم يكن معروفًا فى الأدب العربى القديم،«وإنما نُقل عن الشعر الغربى، وهذا التكرار يحاول ارتياد عالم الشعر الداخلى، والكشف عن مزاجه النفسى وطبيعة تفكيره، خاصة فى المناجاة وفى

---

(١) انظر: المراسلات، ص٧٧.

اللحظات التراجيدية التى يبلغ التوتر العاطفى فيها درجة عالية، تصل أحيانا إلى حافة الهذيان»[1].

وتتضح صور هذا التكرار المتنوع للقوافى بشكل جلى فى ترجيعات «بو» فى قصائده المختلفة، وقد اقتبست منه نازك الملائكة فكرته وطبقتها فى العديد من قصائدها، ففى حديثها عن الخروج عن القافية الموحدة والثورة على نظامها فى مقدمة ديوانها «شظايا ورماد»، تعلن صراحة أنها أخضعت القافية أكثر مما فعل سواها من الشعراء المعاصرين الذين استخفوا بسلطان القافية على حد تعبيرها[2].

ثم ذكرت صورًا لهذا الخضوع الذى جددت به القافية، فنظمت القافية فى قصيدتها (مسامير) على النحو التالى: (أ ب أ، ب ج ب، ج د ج، د هـ د، هـ و هـ ... إلخ)، وفى قصيدة (رماد) نظمت القافية على هذا الشكل: (أ ب أ) وفى قصيدة (غرباء) استعملت فيها نظام المقطوعة Stanza وكانت القافية فى كل مقطوعة تجرى هكذا (أ أ ب ب أ ب)، أما قصيدة (الكوليرا) فقد كانت المقطوعة فيها أطول مما ينبغى قليلا وقد جرت على هذا النسق: (أ ب ج ج ب د د ب هـ هـ هـ هـ). كما أشارت إلى أنها حررت القافية تحريرًا تاما فى قصائد مثل (مر القطار) و (نهاية السلم) و(خرافات) و(جدران وظلال) وغيرها لتكرر فيها القافية حسب السياق دون تقيد بنظام معين، وهى بهذا تقترب من الشعر المرسل Blank Verse.

وقد تطابق نظام التقفية فى قصيدتَى (الجرح الغاضب) و(أولالوم) على هذا النحو: (أ ب أ ج ج د هـ د هـ) مع العلم أن (أ) لا تتكرر فيها الكلمة بينما تتكرر فى البقية، وحتى تتضح الفكرة نأخذ المقطوعة الثانية من (أولالوم) و(الجرح الغاضب)، ونقارن بين نظام تقفيتهما، يقول «بو»:

Here once, through an alley Titanic

Of cypress, I roamed with my Soul —

---

(١) الشعر العربى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى: س. موريه، ترجمة: شفيع السيد - سعد مصلوح، دار الغريب، ٢٠٠٣م، ص ٣٤٥).

(٢) انظر: ديوان نازك الملائكة، ج٢، ص ١٩.

Of cypress, with Psyche, my Soul.
These were days when my heart was volcanic
As the scoriae rivers that roll
As the lavas that restlessly roll
Their sulphurous currents down Yaanek
In the ultimate climes of the pole.
That groan as they roll down Mount Yaanek
In the realms of the boreal pole (1).

وتقول نازك الملائكة:

أغضب، تغضب لى همسات الليل الصامتْ
وتحيل الجو الواجمَ صرخة جبارِ
وتقول الأنجم: هذى نقمة جبارِ
ويثور بقلب الأبدية جرح ساكتْ
أغضب، يرتعش الموج معى تحت القمرِ
ويضج وتبلغ ثورته سمع القمرِ
ويُجَنّ الغيم الأسود فى عرض الأُفقِ
ويلُف الشاطئَ ثوبَ حِدادٍ كجنازه
يتحول صمتى نارًا تصرخ فى الأُفُقِ
وأغنى رقّةَ إحساسى لحنَ جنازه(٢).

(1) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P 43.

(٢) ديوان نازك الملائكة: ج ٢، ص ٧٠.

نلاحظ فى المقطوعتين أن السطرين الثانى والثالث تكررت فى قافيتهما الكلمة نفسها (Soul – Soul) فى أولالـوم و(جبـارِ – جبـارِ) فى الجـرح الغاضـب، وكذلك تكررت نفـس الكلمـة فى القافيـة فى السـطرين الخامـس والسـادس (roll – roll) و (القمرِ – القمـرِ)، وعـلى نفس المنوال تكررت فى قافية السـطرين السـابع والتاسـع (Yaanek – Yaanek) و (الأُفُـقِ – الأُفُـقِ) والسـطرين الثامن والعـاشر (pole – pole) و (جنازه – جنـازه)؛ فى حين أن السـطر الأول والرابع تكرر الـوزن فى القافية دون تكرار الكلمة عينها (volcanic –Titanic) و (الصامتْ – ساكتْ).

ويمكننا أن نجمع نظام التقفية فى المقطعين فى جدول على هذا النحو :

السطر	الجرح الغاضب	أولالوم
١	الصامتْ	Titanic
٢	جبارِ	my Soul
٣	جبارِ	my Soul.
٤	ساكتْ	Volcanic
٥	القمرِ	roll,
٦	القمرِ	Roll
٧	الأفُقِ	Yaanek
٨	كجنازه	the pole.
٩	الأفُقِ	Yaanek
١٠	جنازه	pole.

(الجدول: رقم ١)

وفى (لعنـة الزمن) تحور نازك الملائكة بعض الشـىء فى نظـام تقفية (الغراب) حيث تتكون المقطوعة من ستة أسطر عند «بو» بينما تتكون عند نازك الملائكة من تسعة أسطر، وذلك بعد تكرار قافية السـطر الأول بإضافة سـطر ثانٍ له، وتكرار قافية السطر الثالث بإضافة سـطرين آخرين له، لتصبح القافية على النحو التالى: (أ أ ب ج ج ج بً بً ب) بدلا من (أ ب ج بً بً ب)، علما بأن (بً) تعنى تكرار الكلمة بعينها دون تغيير.

ولتقريب الفكرة نعرض المقطع الأول من كلتا القصيدتين، يقول «بو» فى «الغراب»(١):

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore–,
While I nodded, nearly nappin, suddenly there came a tapping.
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
«'T is some visitor», I muttered, « tapping at my chamber door:
Only this and nothing more».

وتقول نازك الملائكة فى «لعنة الزمن»(٢):

كان المغرب لونَ ذبيحِ
والأفْق كآبة مجروحِ
والأشباح الغامضة اللون تجوس الظلمة فى الآفاق
والنهر ظنونٌ سوداءُ
والريح مراوح نكراء
والضفّة أرضٌ جرداء
تمضغها الظلمة فى استغراقْ
كانت خطوات الظلمة ترطم جو الشاطئ فى استغراق
والصمت يفكر فى الأحداق

(1) The Raven :The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P 5

(٢) ديوان نازك الملائكة: ج ٢، ص ٢٤٠.

الجدول التالى يوضح فيما يتشابه أسلوب التقفية فى القصيدتين وفيما يختلف :

لعنة الزمن	الغراب
ذبيحِ	Weary
مجروحِ	
الآفاق	Lore
سوداءُ	a tapping
نكراء	
جرداء	
استغراقْ	door
استغراقْ	door
الأحداق	nothing more

(الجدول : رقم ٢)

ويتفـق وزن قصيـدة (لعنة الزمـن) كليا مـع وزن قصيدة (الغراب) كـما تقول نازك الملائكة[١]، والسـؤال الذى يطرح نفسه هو: هل هذا يعنى أن (لعنة الزمن) نُظمت على البحر الأيامبى كما نظمت قصيدة (الغراب)؟

عنـد تقطيع قصيـدة (لعنة الزمن) عروضيا نجد أنها نُظمت عـلى تفعيلة بحر الخَبَب (فَعَلَنْ)، فكيف إذن اقتبست نازك الملائكة وزن (الغراب)؟

ربما يميط لثامَ الأمر ويكشـف لنا سرَّه الفصلُ المعنون «بالمشـاكل الفرعية فى الشـعر الحـر» ضمن كتابها «قضايا الشـعر المعاصر»، ففـى الفصل مبحث مهـم بعنوان «فاعلُ فى حشـو الخبب»[٢] تناولت فيه التغييرات التى أدخلتها على تفعيلة الخبب، مستشـهدة بقصيدة (لعنة الزمن)، إذ تقول: «ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعا جديدا لم يقع فيه أسلافنا، ذلك أننا نحوّل (فعلن) إلى (فاعلُ) وليس فى الشعراء - فيما أعلم -

(١) انظر: المراسلات، ص ٧٧.

(٢) انظر: قضايا الشعر المعاصر، ص ١٠٩ - ١١٤.

من يرتكب هذا سـواى، بدأت فيه منذ أول قصيدة حرة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيت فيه حتى الآن، هذا مثلا مطلع قصيدتى (لعنة الزمن) من الخبب:

كان المغرب لون ذبيحِ

والأفق كآبة مجروحِ

ووزن الشـطر الأول فيـه هـو: فعْلن فاعلُ فاعـلُ فعْلُ، وقد جرت أشـطر كثيرة فى القصيدة على هذا النسق، خلافا للقاعدة العروضية فى الخبب»[١].

وعلى الرغم من أن نازك الملائكة ترى أنها وقعت فى هذا الخروج من غير تعمّد منها، وأنـه جاء عفو الخاطر، ومن وحى السـليقة، وعلى الرغم مـن أنها تؤكد أن نغمها بدا لها مـن الصحة والانثيال الطبيعى بحيث لم تنتبه إلى ما فيه من خروج عروضى، بالرغم من كل هذا فإننا لا نسـتطيع أن نتغافل تأثرها بموسـيقا «بو»، واستعذابها لنغم قصائده، مما سـاعد أذنيها على تقبل هذا الخروج وقبول ما طرأ على تفعيلة الخبب من تغيير وتبديل، وفى إجابتها عن سؤالها التى طرحته على نفسها تصديق لما نذهب إليه، فقد تساءلت:

«كيـف ولمـاذا جاز أن تقبل أذنى الممرّنة خروجا على الوزن مثل هذا؟ وجاء الجواب بعـد قليـل مـن التأمل، وكان جوابا بسـيطا واضحا: إن أذنى - على ما مـرّ بها من تمرين - تقبـل هـذا الخـروج ولا ترى فيـه شـذوذا»[٢] ولم يتأتّ هـذا القبول فضـلا عن عدم الإحساس بالشذوذ أو النشاز إلا لاستعذابها لموسيقا «بو» وتأثرها بها، ومحاولتها الجادة فى محاكاتها والنظم على منوالها، كما أقرت من قبل.

أولالوم Ulalume والخيط المشدود فى شجرة السرو:

قصيـدة (أولالـوم) عدها أحد النقـاد منظومة عظيمة فى تاريخ المدرسـة الرمزية[٣]، وهـى - طبقـا لوجهة نظـر نازك الملائكـة[٤] - قصيدة بديعة ومن أعـذب قصائد «بو»، وهذا ما دفعها إلى اقتباس أسـلوب تقفيتها الطريف أثناء نظمها (الجرح الغاضب)، كما ذكرت من قبل فى مقدمة ديوانها (شظايا ورماد).

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ١١١.

(٢) السابق: ص ١١٢.

(٣) انظر: إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه، ص ٥٥.

(٤) المراسلات: ص ٨٩.

تدور قصيدة (أولالوم) حول التيمة الرئيسـة فى أعمال «بو» وهى موت امرأة جميلة، فالقصيدة ترنيمة لزوجته فيرجينيا Virginia التى تُوفِّيت فى ريعان شبابها سنة ١٨٤٧م، وهى ذات السنة التى نظم فيها مرثيته (أولالوم).

وتبـدأ القصيدة حينما يمضى مع روحه بين شـجر السرو، وتحت دياجير الليل، وبين مخـاوف ضوء نجم عشـتروت الخافت، الذى يحـذره من المضى، ويدعـوه للفرار إلا أن روحه تبدد هذه المخاوف، وتنهاه من أن يتبع هذا النجم، ويسـتمر فى رحلته الحالمة، إلى أن يُفاجأ فى النهاية بقبر محبوبته أولالوم أمام عينه، فيندب حاله وأشجانه.

تناسخ التيمة :

تستنسخ نازك الملائكة هذه التيمة، فاجعة موت المحبوبة، وتجعل من موت المحبوبة مرتكزا للانطلاق فى رحاب القصيدة، «ففى الخيط المشدود فى شجرة السرو حاولت - والكلام للشاعرة - رسم صورة شعرية للانفعالات والخواطر التى اعترت شابا فوجئ بنبأ موت محبوبته»[1].

لحظة ثم أراها

لحظة ثم أعى وقع خُطاها

ليكن.. فلأطرق الباب...

وتمضى لحظاتْ

ويَصرّ الباب فى صوت كئيب النبراتْ

وترى فى ظلمة الدهليز وجها شاحبا

جامدا يعكس ظِلا غاربا:

هل... ؟ ويخبو صوتك المبحوح فى نبر حزين

---

(١) ديوان نازك الملائكة: ج٢، ص ٢٤.

لا تقولى إنها...

يا للجنون !

أيها الحالم عمن تسأل ؟

أنها ماتتْ[1].

تتقاطع هـذه المفاجأة ذاتها مع المفاجـأة التى جعلت قلب «بو» يصـير رماديا كالحا، كالعصـف المأكـول، والعشـب الهـش، وكلاهمـا يفاجأ بفاجعـة الفراق، وعبـث المنون بالفـؤاد، ويطـرق «بـو» الباب عسـى أن يَلِـج إلى عالم المحبـوب، ويجتاز قنطـرة الواقع المشهود إلى الأفق الممدود:

هكذا هدّأتُ نفسى وقبّلتها

وأغريتها بالخروج من غمتها

وقهرت وساوسها وغمتها

وعبرنا إلى نهاية الأفق

لكن أوقفنا باب القبر

باب القبر الأسطورى

وقلت: ما المكتوب يا أختى الحلوة، على باب هذا القبر الأسطورى؟

أجابت: أولالوم - أولالوم - إنه قبو أولالوم المفقودة[2].

---

(١) ديوان نازك الملائكة: ج٢، ص ١٩١.

(2) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P 45
Thus I pacified Psyche and kissed her
And tempted her out of her gloom,
And conquered her scruples and gloom;
And we passed to the end of the vista,
But were stopped by the door of a tomb,
By the door of a legended tomb» ;

ونلاحـظ أن القصيدتـين اعتمدتا على عنصر المفاجأة الصادمة التى اعترت الشـاب عند سماع نبأ رحيل محبوبته من عالم الوجود إلى عالم الخلود، مما أصابه بحالة من الغيبوبة الفكرية، وشرود ذهنى عميق، فيغرق فى أحلامه وآماله فرارا من آلامه وأحزانه.

أسلوب الحوار الداخلى:

من الأساليب الدرامية التى يستخدمها الشاعر فى التعبير عن تجربته الشعرية الحوار، «والحـوار أداة قديمة قِدَم الأدب والفكر الإنسـانى»[1]، وهو من أهـم العناصر الفعالة والحيويـة فى البناء الدرامى التى تكشـف عما فى داخل الشـخصية، وذلـك لأنه «ينبض بالحرارة، ويشتعل بالحركة المادية والنفسية»[2].

وقد يكون الحوار حوارًا خارجيا مع شخصية ثانية يخلقها الشاعر لتخاطبه ويخاطبها، ويسـمى فى هـذه الحالة بالديالوج Dialogue «فيقوم أساسًـا على ظهـور أصوات - أو صوتين على أقل تقدير - لأشخاص مختلفين»[3].

وقـد يكـون الحـوار حـوارًا داخليًـا مـع النفـس ويسـمى فى هـذه الحالـة بالمنولوج Monologue «وفى الحوار الداخلى يكون الصوتان لشـخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجى العام، أى صوته الذى يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلى الخاص الـذى لا يسـمعه أحد غـيره، ولكنه يبزغ على السـطح مـن آنٍ إلى آخر، وهـذا الصوت الداخلى إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور فى ظاهر الشعور أو التفكير إنما يضيف بُعدًا جديدًا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى»[4].

= And I said — «What is written, sweet sister,
On the door of this legended tomb» ?
She replied — « Ulalume — Ulalume —
'T is the vault of thy lost Ulalume !

الترجمة من وادى القلق: ص ١٦٤.

(١) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبى، ص ١٤٥.

(٢) السابق: ص ١٤٤.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الخامسة، ١٩٩٤م، ص ٢٥٥.

(٤) السابق: ص ٢٥٢.

وقد استخدم كل من «بو» ونازك الملائكة الحوار الداخلى فى قصيدتهما، واعتمدا فيه على صياغة تجربتهما الوجدانية بشكل فنى، من خلال «نقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى»[١].

يتخذ «بو» من الروح (النفس) صاحبا يبث له شكوكه وظنونه، أثناء تجوالهما بين شجر السرو، وجبال اليانك، والأنهار البركانية:

هنا ذات يوم، عبر ممر هائل من أشجار السرو

كنت أجول والنفس

مع الروح، نفسى، عبر أشجار السرو[٢].

فى تباشير الصباح يبصر بريق نجم عشتروت ربة الحب الفينيقية، تبدو كالهلال الماسى، أشد دفئا من ديانا[٣] يشرق عليهم، ولكن تحذره الروح (النفس) فى وجل ورعب من عشتروت وبريقها الزائف، وتطالبه بألا يتبعها وأن يولى ظهره فرارًا:

لكن النفس، رفعت إصبعها محذرة،

قائلة – لهف نفسى فأنا لا أثق بمثل هذى النجوم

لا أثق فيها لها من عجيب شحوب

آهٍ، فلنعجل! ليس لنا أن نتوانى أو نتباطأ !

بلى، فلنهرب! دعينا نحلّق! فلا بد نفعل

---

(١) حياتى فى الشعر: صلاح عبد الصبور، ص ٣٧.

(2) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P 43.

Here once, through an alley Titanic
Of cypress, I roamed with my Soul —
Of cypress, with Psyche, my Soul.

الترجمة من مختارات من أشعار إدجار آلان بو: ص ٣٧ .

(٣) ديانا Diana عند اليونان القدماء إلهة القمر وحامية الصيد، كانوا يتخيلون أنها تسوق عربة القمر البيضاء كل مساء عبر السماء. (انظر: ديوان نازك الملائكة، ج٢ ، ص ١٩٧).

تحدثتْ هى فى فزع دَعْ أجنحته تهوى وتسقط

إلى أن تزحف فى التراب وترسُف

قالت وهى تبكى فى مرارة -

دع أجنحته تهوى إلى أن تزحف فى التراب

وترسف فى حزن ويأس هناك[1].

ولكنـه يجهـد فى طمأنتها وتبديد ما يعتريها من شـكوك وظنـون، وصرف ما أصابها من توجس وريبة، مؤكدا لها أن كل هذا ما هو إلا أضغاث أحلام، وضلالات أوهام:

أجبت ـ هذا ليس إلا حلمًا :

فلنواصل بَهْدى هذا الضوء المرتعش !

فلنسبح فى هذا الضوء الكريستالى !

سناؤه الغامض يومض بالأمل وبجمال الليلة !

انظرى! إنه يخفق فى السماء عبر الليل !

آه نستطيع أن نعتمد على ومضه بأمان

ونتيقن من أنه سيهدينا

---

(1) Ibid: PP 44 - 45.

But Psyche, uplifting her finger,
Said — « Sadly this star I mistrust,
Her pallor I strangely mistrust :
Oh, hasten ! — oh, let us not linger!
Oh, fly ! — let us fly ! — for we must.»
In terror she spoke, letting sink her
Wings until they trailed in the dust;
In agony sobbed, letting sink her
Plumes till they trailed in the dust,
Till they sorrowfully trailed in the dust.

مختارات من أشعار إدجار: ص ٣٩.

نستطيع أن نعتمد على وميض
ليس بوسعه إلا أن يهدينا
طالما أنه يخفق نحو السماء عبر الليل
هكذا هدأتُ نفسى وقبّلتها[١].

وينتهى هذا الحوار الدرامى بالمفاجأة المأساوية، عند عتبات قبر المحبوبة فيندم على ما أقدم، وتمنّى أنه لو أحجم، واتبع سبيل الروح، ولكن يا حسرتاه على ما فرط من جنب نفسه، ولات حين مناص :

إن هذا هو قبر حبيبتك الضائعة أولالوم -
عندئذ أصبح قلبى شاحبا ذابلا
كأوراق النباتات الهشة اليابسة
كأوراق الأشجار الجافة الذابلة
وصرخت ثائرا - يقينا أن هذا هو أكتوبر الحزين
فى تلك الليلة المشئومة من العام الأخير

---

(1) Ibid: P45.

I replied — « This is nothing but dreaming:
Let us on by this tremulous light!
Let us bathe in this crystalline light!
Its sibyllic splendor is beaming
With hope and in beauty to-night:
See, it flickers up the sky through the night!
Ah, we safely may trust to its gleaming,
And be sure it will lead us aright:
We safely may trust to a gleaming
That cannot but guide us aright,
Since it flickers up to Heaven through the night.
Thus I pacified Psyche and kissed her.

الترجمة من وادى القلق: ص ١٦٤.

الذى ارتحلت فيه وجئت هاهنا
جالبا معى لعنة وعبئًا مخيفًا
فى تلك الليلة المشئومة من العام
أىُّ شيطان أغرانى بالمجىء؟[1].

وعلى هذا المنوال تسير خُطَا نازك الملائكة فى الخيط المشدود، فتوظف الحوار فى القصيدة توظيفا دراميًا، ويصير بالنسبة لبنيتها الفنية العمود الفقرى، وعلى خلاف «بو» لم تصرح نازك الملائكة بأن الصوت الذى تحاوره هو النفس/ الروح وجعلت الأمر مبهمًا، فهو صوت يحدثها وتحدثه ولكنه ما يلبث أن يضمحل ويتلاشى :

قصة حدثنى صوت بها ثم اضمحلا
وتلاشت فى الدياجى شفتاه
قصة الحب الذى يحسبه قلبك ماتا
وهو ما زال انفجارًا وحياةً[2].

ويستمر الصوت ساريا على طول القصيدة، يكاد لا يفارق مقطعا من مقاطعها، يتداخل مع صوت الحبيب/ الشاعرة فيتحدان كثيرا ويفترقان قليلا :

---

(1) Ibid: P 45.

She replied — « Ulalume — Ulalume —
'T is the vault of thy lost Ulalume !
Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crisped and sere,
As the leaves that were withering and sere,
And I cried — « It was surely October
On this very night of last year
That I journeyed— I journeyed down here,
That I brought a dread burden down here:
On this night of all nights in the year,
Ah, what demon has tempted me here ?

الترجمة من مختارات من أشعار إدجار: ص ٤٠ - ٤١ .

(٢) ديوان نازك الملائكة: ج ٢، ص١٨٧ - ١٨٨.

ويرن الصوت في سمعك: ماتت

إنها ماتت.. وترنو في برود

فترى الخيط حبالا من جليد

عقدتها أذرعٌ غابت ووارتها المنون(١).

ولا يتوقف الحوار على ذاك الصوت الذى يتحد مع صوت الحبيب/ الشاعرة كثيرا ويفترق معها قليلا، بل يمتد ليشمل الطبيعة وما فيها من ظلمات وعواصف وأشجار، وكأن كل ما فى الطبيعة تحالف على الحبيب/ الشاعرة ليصب عليه وابلا من الأحزان والأشجان، بالصرخة القاضية: (إنها ماتت)، يسمعه مدويا فى كل الأركان:

ذلك الصوت الممل

صوت (ماتت) داويا، لا يضمحل

يملأ الليل صراخا ودويا

(إنها ماتت) صدى يهمسه الصوت مليا

وهتاف رددته الظلماتُ

وروته شجرات السرو في صوت عميق

(إنها ماتت) وهذا ما تقوله العاصفات

(إنها ماتت) صدى يصرخ في النجم السحيق

وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروق(٢).

يتفاقم الحزن والأسى عندما يأتى بعد أمل عريض وشوق، ذلك الأمل الذى يدفعه حنين عارم، وذلك الشوق الذى يدفعه حب عنيف للقاء المحبوبة، فيصم الحبيب أذنيه

---

(١) السابق: ج ٢، ص ١٩٢.

(٢) السابق: ج ٢، ص١٩٣ - ١٩٤.

فلا يسـمع لهواجس عقله، و يصيخ - فى ذات الوقت - الآذان فيسـمع همسـات قلبه، فيطـرد الحبيب/ الشـاعرة بكل قـوة - كما طرد إدجـار مخاوف النفس من عشـتروت - هواجس النُّذر المشئومة، فلا يلقى لها بالا :

وتمشى مطمئنا هادئًا

فى الممر المظلم الساكن، تمشى هازئًا

بهتاف الهاجس المنذر بالوهم الكذوب :

ها أنا عدت وقد فارقت أكداس ذنوبى

ها أنا ألمح عينيك تُطِلّ

ربما كنت وراء الباب، أو يخفيك ظلٌّ

ها أنا عدت، وهذا السلم

هو ذا الباب العميق اللون، ما لى أُحجمُ ؟

لحظة ثم أراها

لحظة ثم أعى وقع خطاها

ليكن.. فلأطرق الباب(١).

وهنـا تأتـى ذروة القصيـدة، والتـى ترتقـى بالقصيـدة إلى أعـلى درجـة مـن الإثارة والانفعـالات، حتـى تأتـى الإجابة القاصمـة بالمفاجـأة الفاجعة، التـى تصيب الحبيب بالشرود والخوار، فيوشك أن ينهار فى أرض الممر :

يا للجنون !

أيها الحالمُ، عمّن تسأل ؟

إنها ماتتْ(٢).

---

(١) السابق: ج ٢، ص ١٩٠ - ١٩١.

(٢) السابق: ج ٢، ص ١٩١.

وكما وقف محبوب (أولالوم) مشـدوها أمام قبر المحبوبة وقف محبوب نازك الملائكة مشدوها أمام عتبات بيتها، يطرق الأبواب، فيأتى الصوت المشئوم بالنبإ العظيم.

ولقـد أضفى توظيف (أسـلوب الحـوار الداخلى) الحيويـة والموضوعية على الموقف الدرامـى، «وقـد أضـاف للموقـف المـراد التعبـير عنه أبعـادًا لم تكـن لتظهر لـو اكتفى الشـاعر بالحركة فى اتجاه واحد، واكتفى بالإخبار عنها، ولكن تجسـيم الموقف وتصوير المشـاعر المتضاربة إزاءه خلال ذلك الحوار الداخلى؛ قد جعلاه من غير شـك أكثر تأثيرًا وإقناعًا»[١].

والصراع الداخلى بين المشاعر المتضاربة والأحاسيس المتناقضة من أهم الأمور التى يتولد منها «أسـلوب الحـوار الداخلى»، ويولد هذا الأسـلوب فى القصيدة نتيجة لذلك الانقسام النفسى الناتج عن ذلك الاضطراب والقلق، وغموض الأمور، وعدم تحددها فى ذهن الشـاعر، عندما يتصارع فى نفسـه شـيئان أو أكثر، فيتوجه بالحديث إلى نفسـه، ويستمر فى حديثه فى ترابط وتسلسل تام مقترحًا عليها أو متعمقًا ومستنبطا لمشاعرها[٢].

وقـد رأينا فى قصيدتَى أولالوم والخيط المشـدود فى شـجرة السرو هذا الاضطراب والقلـق، وذلك الانقسـام النفسـى الناتـج عن فقـدان الحبيب، فجاء «أسـلوب الحوار الداخلى» كاشفًا لهذا الصراع النامى، ومعبرًا عن توتّر التجربة.

أسلوب الاسترجاع Flash Back :

من الأسـاليب الدرامية التى اسـتخدمتها القصيدة الحديثة (أسـلوب الاسترجاع)، ويتجلى هذا الأسـلوب من خلال العودة للخلف والارتداد إلى الماضى، مستخدما تقنية سرد الأحـداث السـابقة للّحظـة الآنية، «وهو وسـيلة سرديـة قصصية توجـه إضاءتها الخاطفة إلى عرض أحداث سبقت فى الوقوع المشهد الافتتاحى للعمل الأدبى»[٣].

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، ص ٢٥٥.
(٢) انظر: رجاء النقاش مقدمة ديوان «مدينة بلا قلب» لأحمد عبد المعطى حجازى، ص ٢٤.
(٣) إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٤.

وهذا الأسـلوب مقتبس من الفن السينمائى؛ فإن «المصطلح يستخدم غالبًا فى السرد السـينمائى»[1]، وهو فى الأصل «إدخال منظر إلى مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة يمثل حدثا وقع فى زمن سابق مبكر»[2].

ويكثر اسـتخدام تقنية «الاسـترجاع» فى «الرواية البوليسـية خاصة، فى ذكر الجريمة مثـلا، والعـودة إلى سرد أحداثهـا فيما بعـد»[3]، وتعتمـد تقنية «الاسـترجاع» على قطع التسلسل الزمنى للأحداث وتوجيه إضاءة خاطفة إلى بؤرة حدثٍ سابق «ويمكن تنمية تلك الارتدادات من خلال حلم يقظة أو ذكريات إحدى الشخصيات، أو سياق حُلْمى متتابع، أو حوار»[4].

وفى القصيدتين (أولالوم) و (الخيط المشدود فى شجرة السرو) يسهم هذا الأسلوب فى الصعود بالقصيدة إلى أعلى ذروة شـعورية ممكنة، من خلال اسـتدعاء الماضى وانتقاء الذكريات المفعمة بالمشـاعر الجياشـة، والمواقف المليئة بالأحاسـيس الفياضة، وفى هذه الحالة يكون لموت المحبوبة وقع أليم على القارئ، حين يقارن بين هذه اللحظات الجميلة مـع الواقـع المرير، ومن ثَـمّ تتفاقم مشـاعر الألم والحزن، لأنه ليس فقْدَ عزيزٍ فحسـب، بـل هو فقْدُ حبيـبٍ عايش معه أعذب الليالى وأجمل الأيام، تقـول نازك الملائكة واصفة البيت/ المكان الذى التقى فيه الحبيبان، متذكرة ما جرى فيه من نبضات الحنين، وعهود العاشقين :

ها هو البيت كما كان، هناك
لم يزل تحجبه الدُّفلَى ويحنو
فوقه النارنج والسروُ الأغنُّ
وهنا مجلسنا

---

(١) جيرالد برنس: المصطلح السردى، ص ٨٦.
(٢) إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية: ص ١٤.
(٣) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٩٧.
(٤) إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٤.

ماذا أُحسّ؟

حَيرة فى عمق أعماقى، وهمسُ

ونذير يتحدى حُلم قلبى

ربما كانت.. ولكن فيمَ رُعبى؟

هى ما زالتْ على عهد هوانا

هى ما زالت حنانًا

وستلقانى تحاياها كما كنا قديمًا

وستلقانى...[1].

تتدفق المشاعر وتبلغ قمة الترقب المحفوف ببركان من المشاعر الدافقة، والأحاسيس المضطربة، عندما تجمع بين ذكريات ماضٍ جميل وحُلمٍ بمستقبل واعد، وهنا تأتى المفاجأة الفارقة عندما تتحطم أحلام الغد وذكريات الأمس على صخرة اليوم الكئيب، فيأتى نبأ موت المحبوبة صاعقة تصعق قلب القارئ بالتوازى مع الحبيب، فيتفاعل معه حزنًا وألمًا.

أما «بو» فيجمع بين أسلوب الاسترجاع والحبكة الدرامية[2]، من خلال الحديث عن الماضى، ثم تفسير هذا الحديث فيما بعد، مما يجعل القارئ فى إثارة مستمرة وتشوق دائم :

ما كان الحديث بيننا صاخبا وما كان بالهزل

ولكن أفكارنا كانت خامدة ساكنة

---

(١) ديوان نازك الملائكة: ج٢، ص ١٨٩ - ١٩٠.

(٢) الحبكة الدرامية: خطة أو رسم تخطيطى لتحقيق غرض معين، وتشير فى الأدب إلى ترتيب الأحداث للوصول إلى تأثير مقصود، والحبكة هى سلسلة من الأفعال التى تصمم بعناية وتتشابك صلاتها وتتقدم عبر صراع قوى بين الأضداد إلى ذروة وانفراج. (معجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحى: ص ١٣٥).

وما لنا من ذكريات كانت خئونة ذابلة
فإننا لم نكن نعلم أن الشهر هو أكتوبر
ولم ننتبه إلى تلك الليلة من العام
(آهٍ، أشد ليالى العام وطأة)
لم نلحظ تلك البحيرة النحاسية المعتمة
(على الرغم من أننا قد جئنا ذات يومٍ إلى ها هنا)
إلا أننا لم نتذكر تلك البحيرة ثقيلة الهواء المتشحة بالظلام
ولا أرض تلك الغابة المفزعة التى يقطنها الغيلان(١).

أضاف عدم العلم بالزمان ونسيان المكان (أكتوبر - البحيرة) غموضًا على الأحداث الماضيـة التـى جـرت فيهما، كـما ألقى غلالـة على تفكـير القارئ، ممـا يثير عنـد القارئ التسـاؤلات والتوقعات والتى تصعد به إلى هرم التشـوق والترقب، وفى نهاية القصيدة يبدأ الشاعر فى فك طلاسم هذه الحبكة الدرامية، وحل ألغازها، عندما يُفاجأ بالوقوف على قبو المحبوبة، فيسترجع الذكريات :

إن هذا هو قبر حبيبتك الضائعة أولالوم -

---

(1) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, PP 43-44.
Our talk had been serious and sober.
But our thoughts they were palsied and sere,
Our memories were treacherous and sere,
For we knew not the month was October,
And we marked not the night of the year,
(Ah, night of all nights in the year !)
We noted not the dim lake of Auber
(Though once we had journeyed down here) ,
Remembered not the dank tarn of Auber
Nor the ghoul-haunted woodland of Weir.

الترجمة من مختار من أشعار إدجار آلان بو: ص ٣٧ - ٣٨

عندئذ أصبح قلبى شاحبا ذابلا

كأوراق النباتات الهشة اليابسة

كأوراق الأشجار الجافة الذابلة

وصرخت ثائرا - يقينا أن هذا هو أكتوبر الحزين

فى تلك الليلة المشئومة من العام الأخير

الذى ارتحلت فيه وجئت هاهنا

جالبًا معى لعنة وعبئًا مخيفًا

فى تلك الليلة المشئومة من العام

أيُّ شيطان أغرانى بالمجىء؟

إننى أعرف جيدا الآن تلك البحيرة النحاسية السوداء

تلك البقعة المفزعة التى يغشاها الضباب

أعلم يقينا الآن ماهية تلك البحيرة

ذات الهواء الثقيل المتشحة بالظلام

أرض تلك الغابات المسكونة بالغيلان(١).

---

(1) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P45.

She replied — « Ulalume — Ulalume —
'T is the vault of thy lost Ulalume !
Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crisped and sere,
As the leaves that were withering and sere,
And I cried — « It was surely October
On this very night of last year
That I journeyed— I journeyed down here,
That I brought a dread burden down here:

ونعود إلى استهلال القصيدة بوصف مظاهر الطبيعة، حيث تقول :

فى سواد الشارعِ المظلم والصمتِ الأصمِّ
حيثُ لا لون سوى لون الدياجى المدلَهِمِّ
حيث يُرخى شجر الدُّفلى أساه
فوق وجه الأرض ظلا[1].

ثم تشاطر الطبيعة الحبيب أتراحه وأشجانه بعدما علمت بمأساته ومصيبة الموت التى أصابت محبوبته :

إنها ماتت، صدى يهمسه الصوت مليا
وهتاف رددته الظلماتُ
وروته شجرات السرو فى صوت عميقِ
إنها ماتت، وهذا ما تقول العاصفات
إنها ماتت، صدى يصرخ فى النجم السحيقِ
وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروق[2].

بعد هذا التناول لقصيدة «بو» (أولالوم) وقصيدة نازك (الخيط المشدود فى شجرة السرو) بالعرض والتحليل، لا يساور أى منصف شك فى أن نازك الملائكة قد استعارت من «بو» روح قصيدته أولالوم، وكادت تقتفى أثره فى الكثير من خُطا المضمون والشكل، حتى إن اختيار نازك الملائكة لشجرة السرو دون غيرها من الأشجار مستوحى من قصيدة «بو» حين يقول:

هنا ذات يوم، عبر ممر هائل من أشجار السرو

---

(١) الصفحة نفسها.

(٢) السابق: ج٢ ص ١٩٣-١٩٤.

كنت أجول والنفس

مع الروح، نفسى، عبر أشجار السرو[١].

والقصيدتـان تتطبقان فى التيمة الرئيسـة: السـعى لمقابلة المحبوبة (عنـد إدجار قدرا دون ترتيـب، عند نازك برغبة وإرادة)، ثم المفاجأة باكتشـاف موتها (عند «بو» الوقوف على قبرها وتذكر آلام الفراق، عند نازك الوقوف على باب بيتها وانتظار اللقاء).

ومـن حيـث الأدوات فالقصيدتـان توظفان الحـوار واسـترجاع الذكريات، فضلا عن وصف الطبيعة وإضفاء لمسـة من الحزن والشـجن عليها، حتى إن كثيرًا من مظاهر الطبيعة وصورها تتماس عند كليهما.

وإن كنا نعيب على نازك الملائكة إجحافها فضل السـبق لبو، فإن هذا لا يصرفنا عن الإنصاف والإشـارة إلى أن تأثر نازك "ببو" أثرى إنتاجها الشـعرى وأضفى عليه روحا جديـدا، شـكلا ومضمونـا، وهذا لا يعنـى بالضرورة انتقاصًـا من قدر نـازك أو قدحًا فى موهبتهـا الفنيـة، «فليس كل تأثر يشـين صاحبه ويقدح فى أصالته، ولا سـيما إذا كان اسـتلهامًا لأدوات فنية وأسـاليب إبداعية تُثـرى التجربة الشـعرية، وتأتى عفوية بدون تكلف فتجد مكانها ملائمًا فى بنية القصيدة متجانسًا مع عناصرها المختلفة»[٢].

كـما أن تأثرهـا لم يكن مجـرد أصداء لرموز غريبـة أو ترديد لموضوعـات فريدة، وإنما حساسية شـعرية تستجيب للمواقف والرؤى، والأسـاليب والأدوات التى تتوافق مع حالتهـا الشـعورية ومزاجها النفسـى فى إطار رؤيتهـا الأصيلة للإنسـان والكون، وقد تنبأت بهذا الإثراء للشـعر العربى قاطبة – وليس لشـعرها فحسـب – فى مقدمة ديوانها

---

(1) Ulalume: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P 43.

Here once, through an alley Titanic

Of cypress, I roamed with my Soul —

Of cypress, with Psyche, my Soul.

الترجمة من مختارات من أشعار إدجار آلان بو: ص ٣٧ .

(٢) نظرية الشعر فى الشعر العربى والإنجليزى الحداثيين: صلاح عبد الصبور وت. س. إليوت نموذجًا – دراسة مقارنة: هانى إسماعيل محمد، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب بقنا، قسم اللغة العربية، ٢٠١٠ م، صفحة (د).

(شظايا ورمايا)، حينما أعلنت أن الشعر العربى يقف على حافة تطور جارف، وتجديد عاصف فى الناحية الأسلوبية والمعجم اللغوى، وعليه فالأساليب القديمة ستتزعزع بل لن يبقى منها شىء، «والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد، أقول هذا اعتمادًا على دراسة بطيئة لشعرنا المعاصر واتجاهاته وأقول لأنه النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات فى الفلسفة والفن وعلم النفس»(1).

ومن الإنصاف - أيضا - أن نشير إلى أن نازك الملائكة استطاعت أن تجعل هذا التأثر إضافة لمخزونها الشعرى، ومحصولها الفكرى وخاصة أنها أضفت ملامح شخصيتها الفنية على التجربة الشعرية فبدت وكأنها تجربة ذاتية لا تجربة مستوحاة، كما أن أفقها الشعرى الرحب أفضى بالقصيدة إلى العمق والأصالة دونما تجاهل للجدَّة والحداثة.

شاطئ الأعراف:

تتقاطع قصيدة (شاطئ الأعراف) للشاعر محمد عبد المعطى الهمشرى مع قصيدة (الأعراف) لبو، ونكاد نجزم من البرهة الأولى أن الهمشرى استلهم هذه القصيدة من (أعراف) «بو»، فليس من باب المصادفة البحتة أن يتشابه عنوان القصيدتين إلى هذه الدرجة.

والقصيدتان - أيضا - تقومان على فكرة الرحلة، «وهذه الرحلة قد اتخذت مجالها عالما آخر غير عالمنا، يشبه عالم المعرِّى فى (رسالة الغفران) وعالم دانتى Danté فى (الكوميديا الإلهية)، وقد عرض الشاعر فى هذا المجال أحداثا خيالية، وجسم معانى تجريدية، تجرى بينها تلك الأحداث»(2).

والوثائق الأدبية والسجلات النقدية، تشمل على العديد من الشواهد التى تشير إلى اتصال الهمشرى بالأدب الإنجليزى، والتفاعل معه فى المضمون والشكل على حد

---

(1) ديوان نازك الملائكة: ج2 ص 28.

(2) تطور الأدب الحديث فى مصر: أحمد هيكل، دار المعارف، الطبعة السادسة، 1994م، ص 369.

سواء، والتأثر بدعوات التجديد التى نادى بها رواده، ومحاولة نقل أبعاد هذه الدعوات إلى الأدب العربى، والإفادة منها فى تطوير الأدب العربى والارتقاء بمضامينه وأساليبه، وكان أستاذه فى هذا كله عباس العقاد، «وقد عمل معه حينا فى جريدة الدستور التى كان الهمشرى يترجم لها القصص القصيرة والروايات المسلسلة»(١).

وكانت مدرسة العقاد ومن سار على نهجه، واتبع أثره، معجبة بالأدب الإنجليزى أيما إعجاب، وأوغلت فى قراءته والاطلاع على عيونه، وإن لم تهمل آداب اللغات الأخرى، إلا أنها لم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على شباب الأدباء العرب، وكانت المدرسة الغالبة على الفكر الأمريكى فى أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع، مدرسة النبوءة والمجاز، ومن روادها ووردزوورث Wordsworth، وشلى Shelly، ثم تبعتها مدرسة تجمع بين الواقعية والمجازية، ومن روادها أمرسون Emerson، وإدجار آلان بو Edgar Allan Poe، ووَيتمان Whitman.

«وقد سرى من روح هؤلاء الشىء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشئُوا بعد شوقى وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله ولم يكن تشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب، لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل»(٢).

والهمشرى أحد هؤلاء الشعراء المصريين الذين سرت لهم هذه الروح الرومانسية، ومِسْحتها الصوفية، والهمشرى ليس حديث عهد بهذه الروح الرومانسية إذ إنه عضو بجماعة أبوللو منذ وَطِئت قدماه القاهرة، وظلت صلته بها قائمة لآخر العهد(٣)، وبهذا يكون قد جمع بين ضخامة العقاد فى فكره وثقافته، وبين حداثة أبوللو فى العاطفة والرؤى.

(١) الهمشرى شاعر أبوللو: دراسة وقصائد: عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م، ص ١٨.
(٢) شعراء مصر وبيئاتهم: العقاد، ص ١٩٣ - ١٩٤.
(٣) الهمشرى شاعر أبوللو: دراسة وقصائد: عبد العزيز شرف، ص ١٧ و ص ١٠٤.

ومـن الطبيعى أن يسـتأثر العقاد بقلب الهمـشرى، فيقتفى أثره، ويلتقى مع أسـتاذه فى الرؤية الشـعرية، والتأثر بالمدرسـة الإنجليزية «ولعل الهمشرى أثناء قراءته لشـعرائه المفضلـين من الإنجليـز، كان يتمثل دعوة العقاد إلى اتجاه هؤلاء الشـعراء صراحة»[1]، عسـى أن يحقق رغبة أستاذه فى أن يرى بين الشـعراء المصريين «تلك النظرة الواسعة إلى الكون وذلك الإحسـاس الشـامل بما فيه مـن مظاهر الجمال وأسرار الحيـاة، ولم لا نرى بينهم النماذج الحية من صور الشـعور والتفكير ووسـائل التمثيل والتعبير التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الغربيين»[2].

و(شاطئ الأعراف) خير من يمثل تلك النظرة الواسعة إلى الكون وذلك الإحساس الشـامل بما فيه مـن مظاهر الجمال وأسرار الحياة، فهى نمـوذج فريد من نوعه فى الأدب العربى الحديث، اعتبرها كثير من النقاد ملحمة فلسفية، واعتبرها آخرون أنها من أنجح المحـاولات فى الشـعر القصصي[3]، وليـس هذا الاختلاف إلا لحداثة هـذا النموذج فى الشعر العربى الحديث، إذ لم يُسبق إليه من قبل فى الشعر العربى القديم.

وهـذا مـا يؤيد التقـاء بنائها الفنى مع قصيـدة (الأعراف) لبو، فكلتـا القصيدتين فى قرابـة الأربعمائة بيت، تزيد قصيدة «بو» عـلى الأربعمائة قليلا وتنقص قصيدة الهمشرى عـن الأربعمائة يسـيرا، موزعتان على عدة مقطوعات، كل مقطوعـة تكاد تكون قصيدة مسـتقلة بذاتها، وقد نشرت (شـاطئ الأعـراف) على مدار أربع سـنوات فى مقطوعات شعرية متفرقة على صفحات جريدة (السياسة الأسبوعية)، ثم نقحها الهمشرى ونشرها كاملة فى مجلة (أبوللو) عام ١٩٣٣م.

أمـا «بـو» فإنه لا يؤمـن بالقصيـدة الطويلة وهى بالنسـبة له تناقـض لفظى صريح، وهناك اسـتحالة مطلقة فى الحفاظ عـلى الأثر العاطفى الذى يتطلبه قـراءة العمل الفنى

---

(١) السابق: ص ١٩.

(٢) ساعات بين الكتب: ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات الأستاذ عباس محمود العقاد، المجلد ٢٦، دار الكتاب اللبنانى - بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م، ص ١٨٩.

(٣) تطور الأدب الحديث فى مصر: أحمد هيكل، ص ٣٦٨.

فى جلسة واحدة[1]، ومن وجهة نظره - أيضا - ليس هناك قصيدة طويلة جدا رائجة فى الواقع، وأنه لن يحدث أبدا أن تغدو قصيدة طويلة جدا رائجة مرة أخرى لأن زمن الشذوذ الفنى قد انتهى، ويقصد بزمن الشذوذ الفنى زمن كتابة الملاحم فى العصور الغابرة.

وللاستمتاع بالملاحم والقصائد الطوال التى كُتبت منذ زمن، لا بد من غض الطرف عن وحدة الأثر والانطباع، وقراءة القصيدة الطويلة كسلسلة من القصائد الثانوية، بمعنى أن نغفل القراءة الأولى حين نوشك على الانتهاء، ونبدأ مع القراءة الثانية بداية جديدة، فنستحسن ما كنا قد رفضناه من قبل فى القراءة الأولى.

وعلى خلاف ما دعا إليه من ضرورة أن تكون القصيدة قصيرة، جاءت قصيدة الأعراف طويلة جدا لتُبقى على زمن الشذوذ الفنى، وقد حاول «بو» أن يخرج من هذه الإشكالية التى يناقض فيها نفسه باستخدام المقطوعات للهروب من الملل الذى يأتى نتيجة الإسراف فى الطول، فيظل الأثر متوهجًا مع كل مقطوعة مستقلة.

منطلق القصيدتين الموت، الذى يُتخذ مطية للرحلة إلى العالم الآخر بحثا عن الجمال المطلق والسعادة الأزلية.

وكتب الهمشرى القصيدتين بعد قلق ذهنى واكتئاب نفسى أدى إلى حزن سحيق وانقباض عميق عاشه خلال ثلاث سنوات بالمنصورة لا يدرى له سببا، فمالت نفسه إلى صورة باهتة من الأمل المكتئب اليائس، فانتقل إلى القاهرة امتثالا لمشورة الأطباء لعله يجد فى جوها السلوى، ولكنه ازداد اضطرابا ووحشة ووقع له ما خاف وخشى، وعن ذلك يقول :

«كان ما خفت أن يكون، فقد هاجت سماء المدينة الأزلية وروحها العتيدة الناعسة الحالمة على أعتاب القِدم والأبد، أقول هاجت كل ذلك الحزن إلى أبعد قرارة فى نفسى، ولا سيما حينما وقفت على مقربة من الجزيرة أرقب النيل من ناحية بدا لى فيها ذلك الأزلى، كأنه شاعر يغنى فى جانب الموت أغانى تلاشت معانيها فى حواشى الألحان»[2].

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol: VI, P 4.

(٢) الهمشرى دراسة وقصائد: عبد العزيز شرف، ص ١١٦.

ثم ترك القاهرة وذهب إلى قرية تطل على ضفاف النيل، تُسمّى (نَوَسا البحر) وهى تشبه جو المنصورة فزادته كآبة على كآبته ووحشة على وحشته، لولا اختلافه إلى أحد أقاربه وقضاء الأمسيات معه على مكان هادئ يشرف على النيل فى مشهد رائع ومنظر خلاب، وقد التفت به الأشجار الباسقة من الصفصاف واللبخ والجميز وهائش الغاب، فتكسبه روعة فى الليل ضافية، «وكأنها بعض عبادة البراهمة فنيت نفوسهم فى ذهول العبادة، وهم ينصتون إلى المشهد بألف أذن إلى مزامير الآلهة»[1].

بزغت بذرة قصيدة (شاطئ الأعراف) من هذه المحنة الفكرية، والكآبة النفسية، التى امتزجت مع الطبيعة والليل والنيل «فالنيل لم يكن غير نهر الحياة والموت فى هذه الأعراف، والظلمة المروعة التى كانت تألف نفسى إليها هى رهبة الأبدية فى هذه الأعراف أيضا»[2].

وحول الموت والجمال والحب تدور القصيدة، باحثة فى فلكهم عن السعادة الأبدية والراحة الأبدية فالهمشرى عشق الموت واستعذبه فيمَّم وجهته تجاه شاطئ الأعراف، وأنشد قصيدته «وتحدث فيها عن رحلته الأولى بعد الموت نحو الحياة الأخرى، والقصيدة تكاد تكون أغنية حب موجهة إلى الموت لا أثر فيها للحسرة ولا للذكرى، وكأن الشاعر يلتذ بكل لحظة من لحظات موته إن صح التعبير»[3].

أيها الحب، أنتَ للموت موت ... ذو غلاب على البِلَى مستخفٌّ

أنت صِنوُ الحياة وارثة الموت ... ونور على الإله يرفُّ

سوف تبقى بعد الفناء سُبوحا ... فى فضاء من الأثير يشفُّ

تلحظ الكون فى سُبات المنايا ... مثل رؤيا تهوِى به وتَدِفُّ[4]

---

(١) نفس الصفحة .

(٢) نفس الصفحة.

(٣) قضايا الشعر المعاصر: ص ٢٧٣.

(٤) *الهمشرى دراسة وقصائد*: عبد العزيز شرف، ص ١٢٠.

هذا الحب نفسه جعل «بو» يرى فى الموت نشوة روحية ولذة قلبية يفيض بها وجدانه، ويمتلئ بها أركانه، تسقط من عين الرب على ذلك النجم نجم الأعراف :

حلوا كان موتهم –

معهم كان الموت هو الزفرة بالنشوة الأخيرة من حياة راضية –

وراء ذلك الموت لا خلود –

بل النوم الذى لا يكون فيه التأمل

هو يكون وهناك – أوه!

فلتسكن فيه روحى المتعبة بعيدا عن خلود الجنة –

ومع ذلك كم هى بعيدة عن الجحيم(١).

يذكـر «بـو» أن الأعراف هو نجم اكتشـفه تيكو بـراه Tycho Brahe، ظهر فجأة فى السماء، كان يومض ومضا أشد من المشترِى واختفى فجأة كما ظهر ولم يُر بعد، كما يذكر أن الأعراف عند العرب وسـط بين الجنة والجحيم حيث لا يعانى الإنسـان عقابًا إلا أنه يحرز ذلك الهدوء، وحتى السعادة اللذين من المفترض أن يميزا الفرح السماوى(٢).

ويذكر الهمشرى أيضا أن الأعراف كما فسرها المفسرون مكان بين الجنة والنار، وأنه أطلق هذا الاسـم على شـاطئ خيالى يقع وراء عالم الحياة ويشرف على عالم الموت(٣)، فيه مستقر الأرواح ومستودع الألحان:

---

(1) Al Aaraaf: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. X, P117.

Sweet was their death — with them to die was rife
With the last ecstasy of satiate life;
Beyond that death no immortality.
But sleep that pondereth and is not « to be ;
And there, oh, may my weary spirit dwell.
Apart from Heaven›s Eternity—and yet how far from
Hell!

الترجمة من وادى القلق: ص ٢٣٥.

(2) Look: The Works of Edgar Allan Poe: Notes, Vol. X, P222.

(٣) انظر: الهمشرى قصائد ودراسة، ص ١٤٧.

هو مثوى الألحان بعد شتاتٍ ... ومقـر الأرواح بعـد طواف

ترقُب الموت والحياة تسـيران ... على الوقت وهو كالرجـاف[1].

تحمله الآلهة على زورقها السحرى فى بحر هائج مصطخب يشرف على شاطئ الأعراف هو بحر الوقت، ليرى عجائب الموت التى تحلم بها كل شاعرية تسلم زمامها للخيال المطلق:

هو وادٍ للمـوت ينشر فيـه ... شـبَه دنيا تفنى وشـبه حـياةِ

يبسطُ الوقت كالخضم ليطويه ... ويعـدو عليـه كالسّعْلاةِ[2]

عندما استلهم «بو» قصة أهل الأعراف لفت أنظار الشعراء العرب - وعلى رأسهم الهمشرى -إلى الإمكانات الكامنة فى الثقافة الإسلامية والطاقات الهائلة فى التراث العربى، فأعادوا اكتشاف ما فيه من جماليات أسلوبية ورموز فنية، من خلال توظيف الموروث الدينى والتاريخى فى البنية الإبداعية والرؤية الأدبية.

خاتمة وتعقيب :

تفاعل الشعراء العرب مع «بو» تفاعلا مثريا مما أثرى الشعر العربى، فساهم فى تجديد المضمون وتطوير الأداء، وتنوع القصيدة شكلا ومضمونًا، ومن هذه الصور التى تلاقحت فيها الرؤى بين الشعراء العرب و«بو» ثنائية الموت والجمال، وبرزت فى القصيدة العربية الحديثة شاعرية الموت التى تمدح الموت ولا تقدحه، وتسعد بلقائه ولا تفزع منه، فقد تصالح شكرى وجبران مع الموت مثلما تصالح قبلهما «بو».

وأمست النظرة الجديدة للموت على أنه دار الخلود والأمن والسعادة الأبدية والراحة السرمدية، فجمع بين جمال الروح وجلال الموقف، حتى إن شكرى يرى السرور فى فُقدان الحياة :

(١) السابق: ص ١٣٦.

(٢) السابق: ص ١٣٨.

وما الموت إلا الأمن والخلد صنوه ... ألا إن فقدان الحيـــاة حبور

ويرى جبران فى الموت الدواء الناجع :

وَإذا قالَت أَيشـــفى وَيَزُول ... ما بِهِ قُولوا سَتشـــفيهِ المَنُـــون

وقد سبقهما «بو» بالاستقبال الحافل للموت، والرضا النفسى، فأخذ ينشد عند رحيل محبوبته، ولا يَندب :

أما أنا فسيكون قلبى مبتهجا الليلة ولن تذهب نفسى حسرات

ولكنى بأنشودة من قديم الأيام سأودع رحيل هذا الملاك

ولقد كان السر فى هذا الرضا الذى سرى من «بو» إلى شعرائنا هو أن الموت القنطرة التى يعبرون بها إلى عالم الخلود الذى يقبع به الجمال السامى، ومن هناك كانت ثنائية الموت والجمال ثنائية وطيدة، وقد أخذت هذه الثنائية النظرة إلى المرأة إلى طريق السمو والتسامى، فكان التغزل غزلا عُذريا لا غزلا جسديا، فالمرأة تمثل الروح التى تسرى فى وجدان شعرائنا وترقى إلى السموات العُلا فى عالم الخلود.

ولم يقتصر تلاقى شعرائنا مع «بو» فى الموضوع، بل تجاوز هذا إلى الأداء والأسلوب، فاستلهمت منه نازك الملائكة الموسيقا العذبة وتنوع القافية، بل أرجع الناقد العريض التطور الذى لحق الشعر العربى المعاصر، واصطُلح عليه فيما بعد بالشعر الحر إلى تأثير «بو» فى نازك الملائكة، وهى رائدة الشعر الحر، وجاء ذلك عرضًا أثناء نقده لمذهب نازك الملائكة الجديد - كما سماه - فقال صراحة: «إنك تحاولين تقليد إدجار آلن بو- ليكن فى الأوزان - فلا بدَّ أنَّكِ معجبة به»[1]، وقال أيضا: «إنى قرأت لك كثيرًا وكثيرًا، وأُعجبت بروحك، ولم يُفْتنى مؤخرًا أن أُلاحظ هذا الاتجاه الجديد الذى نحوتِهِ فى أَدبك، فقد ذكرتنى قصيدتاك الأخيرتان المنشورتان فى (الأديب) بعد عودتك من

(١) المراسلات: ص ٨١ .

أميركا بأُسلوب إدجار آلن بو، وبصورة خاصة ترجيعاتك فى قصيدتك الأولى[1] فقد جاءت على غرار ترجيعاته فى قصيدته (الغراب) »[2].

والجدير بالذكر أن نازك الملائكة نافست على ريادة الشعر الحر، فديوانها «شظايا ورماد» (١٩٤٩) تناولت مقدمته عرضا موجزًا لعروض هذا الشعر الجديد، وضم بين دفتيه عشر قصائد من هذا اللون الجديد، وعن الدور الذى قام به هذا الديوان فى الحركة الشعرية الحديثة يقول محمد عبد المنعم خاطر :

«وما كاد الديوان يظهر حتى أشعل نارًا فى الصحف والأندية الأدبية، وقامت حوله ضجة عنيفة، وكتبت حوله مقالات كثيرة متلاحقة، كان غير قليل منها يرفض الشكل الجديد الذى دعت إليه، ويأباه الشعر، وغير قليل أيضا يرحب به وبخاصة فى الأوساط الشابة»[3].

إن تأثير «بو» فى الشعر العربى الحديث تأثير ملحوظ وإن تنوعت أشكاله، وتباينت درجاته، حتى إنه أوحى فيما أوحى إلى شعراء العربية إعادة توظيف موروثهم الدينى، كما رأينا عند الهمشرى فى شاطئ الأعراف، وهذا ما سنرى ملامحه أيضا فى الفصل القادم، والذى يتناول لونًا آخر من ألوان الأدب العربى الحديث؛ ألا وهو فن القصة العربية الحديثة.

---

(١) يقصد قصيدة «لعنة الزمن».

(٢) المراسلات: ص٧٠.

(٣) محمد عبد المنعم خاطر: دراسة فى شعر نازك الملائكة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص ١٧.

● الفصل الثالث

تأثير «بو» فى القصة العربية الحديثة

م ١٢ تأثير ادجار

مكانة بو فى القصة القصيرة:

برع إدجار آلان بو فى فن كتابة القصة القصيرة، وبرز فيها على المسار التنظيرى والمسار التطبيقى على حد سواء، وهو بلا منازع أحد أهم كتابها ومُنظّريها؛ حتى إنه لُقّب بأبى القصة القصيرة[١]، واعتبره النقاد الأب الشرعى للقصة القصيرة الحديثة[٢]، وما هذا إلا لأنه وضع لها الأطر والقواعد الفنية التى جعلت منها فنا من فنون الأدب المستقلة والقائمة بذاتها، «فهو أول كاتب صاحب موهبة بلا شك، وحساسية بالغة التميز خارج أوروبا يجعل من القصة القصيرة شكلا مقبولا ومتميزًا فى ذلك الوقت؛ عندما كانت غير قادرة على التنافس أمام ألوان النثر الأخرى»[٣].

واستحق بجدارة أن يُقرّ له بأنه مبتكرها ليس فى الأدب الأمريكى فحسب بل فى جميع آداب اللغات الحديثة، على حد قول براندر ماثيوز Brander Matthews[٤].

---

(١) إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه: ص ٥٩.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحى، ص ٢٧٦.

(3) H. E. Bates: The Modern Short Story: A Critical Survey: Thomas Nelson & Sns LTD, 1945, P30.

He was the first man of undoubted talent and distinguished force of temperament, outside Europe at any rate, to accept the story as a distinctive form at a moment when it was in no competitive danger from any other prose form.

(4) The Book of the Poe Centenary: Edited by, Charles W. Kent, and John S. Patton, University of Virginia, 1909, P 168.

Poe first laid down the principles which governed his own construction and which have been quoted very often, because they have been accepted by the masters of the short story in every modern language.

وعلى الرغم من أن السرد القصصى كان معروفا منذ فجر الإنسانية؛ فإن «بو» بإسهامته الإبداعية والتنظيرية ومن خلال تطويره لأدوات القصة القصيرة وتمييزه لخصائصها وملامحها صنع منها فنا أدبيا حديثا ينافس أقدم الفنون الأدبية والأشكال الفنية مثل الشعر والمسرح، ومن ثَم يعد «بو» هو الفيصل بين عهدين للقصة(1)، عهد القصة كفن له خصائصه الفنية وقواعده الأدبية، وبين القصة كمجرد وسيلة تعبيرية تلقائية ليس لها من العناصر الفنية أو الخصائص الأدبية سوى عنصر الحكى والسرد.

ومن الناحية العملية والتطبيقية فقد طرق «بو» جميع ألوان القصة القصيرة وأصنافها، فتنوعت قصصه بين قصص الخيال العلمى والقصص البوليسية وقصص الجريمة، وقصص الرعب والفزع، والمخاطر والمغامرة، وفى كل منها يقدم نموذجا من القصص يُحتذى به.

بلغ إنتاجه فى القصة سبعين قصة «نالت اثنتان منها جوائز، وهما: "وثيقة فى زجاجة" و"الحشرة الذهبية"، ومن بينها كذلك أكثر من عشرين قصة تعتبر من الأعمال الأدبية الخالدة، ثم إن نشر "قصص بشعة وغريبة" فى عام ١٨٤٠ ليعتبر حدثًا كبيرًا فى عالم الأدب الأمريكى»(2).

ويدل هذا على عبقرية «بو» القصصية، وملكته الفطرية التى تفتقت عنها قريحته، ومع أن احتراف «بو» لفن القصة القصيرة هو من باب الضرورة لا الرغبة، حيث لم يكن أمامه خيار شخصى سوى كتابتها كى يوفر احتياجاته المالية، ولكى يقوم بأداء مهنته الصحفية على الوجه المطلوب منه، وقد أشار هو فى إحدى مقدمات دواوينه الشعرية إلى هذا الاضطرار حين قال: «لقد منعتنى الأحداث القاهرة عن أن أقوم، فى أى وقت، بأى جهد جاد فيما قد يعتبر مجالا اختياريا، فى ظل ظروف أفضل لم يكن الشعر بالنسبة لى غاية، بل هوًى، والهوى لا بد من توقيره»(3).

---

(1) H. E. Bates: The Modern Short Story: A Critical Survey: P 9.

(٢) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٦٧.

(3) The Works of Edgar Allan Poe: Poems: Vol. X, P 4.
Events not to be controlled have prevented me from making, at any time, any serious effort in what, under happier circumstances, would have been the field of my choice. With me poetry has been not a purpose, but a passion ; and the passions should be held in reverence.
الترجمة من وادى القلق: ص ١٥ .

وفرض عليه النشر الفورى فى الصحف والمجلات أن يرتبط طول قصصه بالمساحة المتاحة لها فى هذه الصحف، «يشهد على ذلك كل ما كتبه من قصص باستثناء رواية "حكاية آرثر جوردن بيم" التى فرض عليه مضمونها ألا يتقيد بمساحة صحفية محددة»[1]، و القصص القصيرة وقتئذ كانت سوقها الأدبية رائجة لإقبال الجمهور عليها بشغف.

ولأن «بو»عمل محررًا فى عدد من المجلات المتخصصة والمتميزة فقد كان يعرف ما يطلبه الجمهور وما يريده، فكان يرى «بو» أن الأمريكيين لا يصبرون على قراءة رواية طويلة، وليس من هوايتهم قراءة المشاهد البطيئة، وهذا سر من أسرار نجاحه، وإلى هذا يشير "فنسنت"، فيقول:

«إن سر نجاحه هو استغلاله هواية جمهور القراء الأمريكى، كان يقول فى ذلك [بو]: إن الجمهور يحتاج الآن إلى المدفعية العقلية الخفيفة، يريد الكتابة الموجزة ذات الانتشار الواسع، بدلا من الكلام الكثير المفصل الكبير الحجم الوعر الفهم»[2].

إن ما فعله «بو» فى هذا الميدان هو أنه طوّع فى نسق القصة القصيرة وعدّل فى خصائصها؛ حتى جعلها أداة لأدب متكامل يتسق مع غرضه فى تطبيق نظريته الجمالية على وسيلة تعبير أدبية.

وإن دل هذا فيدل على عبقرية «بو» ونبوغه الأدبى، فى مجالات الأدب وفنونه المتنوعة، وحقا إن «الخيال الذى أنتج قصصا مثل: الجب والبندول، ودَنّ النبيذ، ولايجيا، وسقوط بيت أشر، وويليام ويلسون، كان لابد أن يسوق صاحبه إلى كتابة القصة، حتى لو لم تضطره إلى كتابتها حاجته إلى المال، وأُتيح له أن ينظم ما شاء من الشعر»[3]، ربما يختلف كَمُّ القصص عما هو عليه الآن؛ فيقل قليلا أو كثيرا بينما تزيد

(١) مختارات من أشعار إدجار آلان بو: يحيى معوض أحمد، ص ٩ .
(٢) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٦٧ - ٦٨ .
(٣) إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه: ص ٥٩ .

بالمقابل قصائده، ولكن على أية حال لا أظن أن كيف هذه القصص كان سيختلف أو يتغير؛ لأن الموهبة كامنة فى وجدانه، والعبقرية قابعة فى ذهنه.

مفهوم القصة القصيرة عند بو :

يكاد يستقر مفهوم القصة القصيرة على الأسس التى وضعها «بو» لها، والأطر التى قعّد لها، فحقق المعادلة الصعبة، حينما جمع بين المتعة والفن، «لقد وجد «بو» فى القصة القصيرة المجال الذى يتحقق فيه التناسق ووحدة الفن، ففيها يمكن لكل كلمة وكل سطر وكل فقرة أن يكون لها أثرها فى عقل القارئ»(1).

وفى تحليله لحكايات هَوْثورن Hawthorne's Tales التى «تناولها إدجار آلان بو بنقد تحليلى دقيق كان له أثره الطيب، والسيئ كذلك، طوال القرن الذى مضى على نشر ذلك النقد»(2)؛ يؤكد على أن الفنان الحاذق، والمبدع الماهر، هو من لا يلجأ إلى تحوير أفكاره لتتسق مع أحداث القصة، أو تتوافق مع بنائها الفنى، ولكن عليه أن يستهدف إحداث أثر معين فيخترع قصته وينسج بين خيوطها «بشكل يعينه على تحقيق هذا الأثر الذى سبق أن وضعه نصب عينيه، فإذا حدث أن عجزت جملته الأولى عن تحقيق هذا الأثر؛ فمعنى ذلك أن خطوته الأولى لم تكن غير موفقة، وفى كل ما يكتب ليست هناك كلمة واحدة لا تتسق - سواء بطريق مباشر أو غير مباشر - مع الخطة المرسومة، وبهذه الوسيلة وبفضل هذه العناية وهذه المهارة، يتم فى النهاية رسم الصورة التى تشبع عقل كل من يتأملها»(3).

هكذا تتميز القصة القصيرة عن الرواية الطويلة، وتحقق ما لا يمكن للرواية الطويلة أن تحققه من وحدة الأثر ووحدة الانطباع، من خلال التركيز والتكثيف، واجتناب الاستطراد فى التفاصيل، والإسهاب فى الأفكار، وهما عنصران أساسيان فى الرواية

(١) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٦٩.
(٢) دراسات فى الأدب الأمريكى: إشراف وتقديم: طه حسين، مكتبة النهضة المصرية، (د. ت)، ص١٢٧.
(٣) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٦٩.

الطويلة، كما أن تصوير الشخصيات وإبراز ملامحها النفسية والجسمية، لا مجال لها فى القصة القصيرة، لذلك فإن «بو» أكد فى وضوح أن وحدة الأثر والانطباع نقطة فى غاية الأهمية(١).

ولن يتحقق هذا الأثر المرجوّ، والوحدة المأمولة إلا من خلال توجيه كامل عناصر القصة نحو الغاية المنشودة، وصوب الهدف المطلوب، «بمعنى آخر كان لزاما عليه أن يبدأ قصته من الآخر، يجب أن يقرر بادئ ذى بدء النقطة النهائية التى يجب أن تتحرك نحوها كل أحداث القصة»(٢).

ومدى نجاح القصة يتوقف على تحقيق هذا الأثر الذى لن يأتى عفوا، أو وليد الخاطر، ولهذا فإن «بو» يؤمن بأن على القاصّ أو المبدع بوجه عام ألا يعول كثيرا على الإلهام والطبع، وأن يعول أكثر ما يعول على إحكام الحبكة وإتقان البناء، «فمعظم الكتاب يجلسون ليكتبوا بدون تخطيط محكم، ثقة فى إلهام اللحظة، لذلك لا يكون مستغربا أن جُل الكتب بلا قيمة»(٣)، ومن الأمور الغريبة أن بعض الكتاب لا يفكرون إلا إذا جلسوا للكتابة «مما ينتج تراكيب غير ذات بال»(٤).

والجدير بالكاتب ألا يمسك بالقلم إلا إذا وضع تصورا كاملا لعمله من البداية حتى النهاية، «فإن وضع النهاية على الدوام نصب العين هو وحده الذى يتيح للحكبة التسلسل المنطقى»(٥)؛ مما يسهم فى إخراج عمل محكم البناء، مترابط الأجزاء لا يمكن حذف أى جملة منه أو تبديل أى عبارة.

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: Hawthorne's Tales: Vol. VII, P 30.
I need only here say, upon this topic, that, in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance.

(٢) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٦٩.

(3) The Works of Edgar Allan Poe: A Chapter of Suggestions: Vol. VIII, P329.
Most authors sit down to write with no fixed design, trusting to the inspiration of the moment; it is not, therefore, to be wondered at, that most books are valueless.

(4) Look: Marginalia: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. VII, P311.

(5) Look: The Philosophy of Composition: The Works of Edgar Allan Poe: Vol. VI, P40.

ويتطلب تحقيق وحدة الأثر والانطباع أن تقرأ القصة القصيرة في جلسة واحدة، لا أكثر، حتى لا يتشتت انتباه القارئ ويفقد ذهنه التركيز، ولذلك فإن «بو» يحدد على وجه الدقة مدة القراءة التي تتطلبها هذه الجلسة، وهي - في تقديره - تتراوح من نصف ساعة إلى ساعتين على أقصى تقدير[1].

يستدعي هذا رأي «بو» في القصيدة الطويلة التي - في وجهة نظره - لا وجود لها، لأن مصطلح القصيدة الطويلة مصطلح متناقض لفظيا، والقصيدة التي تقرأ في أكثر من نصف ساعة على الحد الأقصى، تذبل وتفشل ويصيب قارئها النفور والملل، «ولا تغدو في الواقع وفي الحقيقة قصيدة آنئذ»[2]، ولا تحقق الإثارة المرجوة منها للنفس والروح، كما أن القصة الطويلة - أيضا - لا تحقق وحدة الأثر والانطباع.

مع الفارق؛ فإن وحدة الأثر المنشود للقصة هو ما يثير مشاعر الخوف والرعب والفزع، وما شابه ذلك من مشاعر، في حين أن القصيدة أثرها المطبوع هو التعبير عن الجمال السامي، ومن الأخطاء الفادحة - كما يرى «بو» - أن يقصد القاص تحقيق الجمال الخالص في قصصه، والكاتب الذي يعمل على تحقيق هذا يصيب الأدب بالضرر البالغ، فالجمال مجاله الشعر، والفزع والرعب والخوف مجالها القصة[3].

حتما - عند «بو» - لن تُتخذ القصة وسيلة أو أداة لتقويم الأخلاق، وبث الفضائل، فليس وظيفة الأدب، شعرا ونثرا، أن يكون منبرًا لنشر الأخلاق وبث الفضائل، أو إلقاء الدروس والمواعظ، فهذا كله لا مجال له في الأدب والفن.

---

(1) The Works of Edgar Allan Poe: Hawthorne's Tales: Vol. VII, P 31.
allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal.

(2) The Works of Edgar Allan Poe: The Poetic Principle: Vol. VI, P4.
After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags — fails — a revulsion ensues — and then the poem is, in effect, and in fact, no longer such.

(3) The Works of Edgar Allan Poe: Hawthorne's Tales: Vol. VII, P. 32.
the author who aims at the purely beautiful in a prose tale is laboring at a great disadvantage. For Beauty can be better treated in the poem. Not so with terror, or passion, or horror, or a multitude of such other points.

وهذا ما أكده "فنسنت" حينما قال: «لا يعالج «بو» فى قصصه علم الأخلاق، وإن كانت نظريته فى الجمال تقول بأن الخير هو ثمرة الفن، ولكنه لا يقصد مطلقا أن يبحث عن هذا الخير، إن عالمه خلو من الخطيئة والجريمة على أنهما خطيئة وجريمة، أما ما يعرضه من أفعال مريعة وتجارب مرعبة تملأ قصصه فلا تخرج عن كونها دراسة سيكولوجية، وخاصة لسيكولوجية الشواذ، ولا صلة لها مطلقا بعلم الأخلاق»(١).

ومن ثَم فهو فى قصصه القصيرة لا يركز على الحقيقة على أنها حقيقة أخلاقية، وإنما لا يعترف فيها إلا بالناحية الفنية(٢)، وإذا كان ثمة رسالة أخلاقية تحويها القصة فلا بد أن تكون مستورة بين السطور، خفية غير جلية.

ولا بد أن نلفت النظر إلى أن «بو» على الرغم من دعوته إلى نظرية الفن للفن، وعزل الأخلاق عن الأدب؛ فإن قصصه وأعماله الأدبية لا تحوى أية معانٍ ساقطة، أو أفكار فاسدة، أو دعوات مرذولة على نحو ما تحويه قصص إميل زولا Émile Zola (٣) مثلا.

مفهوم القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث:

من الطبيعى أن تكون أحد الروافد الرئيسة للنظرية العربية فى القصة القصيرة نظرية «بو» فى القصة القصيرة، وأن تستمد كثيرا من أصولها الفنية من آرائه فى القصة القصيرة، بجوار أعلام القصة فى الغرب، إذ «لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربى كالمقامات والقصص الحماسية، والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبى مباشرة»(٤).

---

(١) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٧٦.

(٢) السابق: ص ٧٠.

(٣) إميل زولا Émile Zola روائى فرنسى (١٨٤٠ - ١٩٢٠م) رائد المدرسة الطبيعية فى الأدب، دعا إلى تصوير شخصيات الرواية بعيدًا عن قوانين الأخلاق والشرائع، وصوّر فى رواياته الإنسان العادى المعدوم والمنهزم الباحث عن إشباع غرائزه والذى تحركه أنانيته الفردية، واعتمد فى تصوير شخصياته على التحليل النفسى لأن الإنسان جزء من الطبيعة يتأثر بعوامل البيئة والوراثة، ومن أعماله: رجون داكار ١٨٧١م، المدمنون ١٨٧٥م، الأرض ١٨٨٧م، الدكتور باسكال ١٨٩٣م.
(للمزيد انظر: أعلام فى الأدب العالمى: على عبد الفتاح، ص ١٧٦).

(٤) القصة القصيرة دراسة ومختارات: الطاهر مكى، ص ١٠٩.

وفى محاولـة الطاهـر مكـى لتعريـف القصة القصـيرة يختـار تعريف «بو» لأنـه أكثر التعريفـات وضوحـا فى وجهة نظره، مؤكدًا على أنه يحاول أن يجد تعريفا للقصة الحديثة عنـد أولئـك الذيـن عايشـوها إبداعًا وعالجـوا قضاياها نقادًا، وشـهد لهم عـالم الأدب بالسبق فى مجالها، وعلى رأس أولئك «بو»، يقول مكى:

«من بين التعريفات الكثيرة للقصة اخترت واحدًا، ربما كان أكثرها وضوحًا أو هكذا بـدا لى، وهو للقصاص والناقـد الأمريكى إدجار ألن بـو، وأورده عرضا وهو يتحدث عـن مواطنـه القصاص الأمريكـى هوثـورن Hawthorne (١٨٠٤ - ١٨٦٤)»(١)، ثم يسـتعرض قول «بو» بـأن القصة القصيرة تقدم مجالا أكثر ملاءمـة - فى رأيه - لتدريب القرائح الأرقى سموّا، مما يمكن أن تقدمه مجالات النثر العادية الأخرى.

ثم يردف الطاهر مكى بالقول التالى لبو: «يبنى الكاتب القدير قصة، لن يشكل فكره ليوائـم أحداثـه إذا كان فطنـا، إلا بعـد أن يدرك جيدا أثـرا ما، وحيدا ومتميـزا، عندئذ يخـترع الأحـداث ويركبهـا بطريقة تسـاعده فى إحداث الأثـر الذى أدركـه، وإذا عَزَّت جملته الافتتاحية عن إبراز ذلك الأثر، فمعنى ذلك أنه فشل فى أولى خطواته، وفى عملية الإنشاء كلها يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تخدم بطريقة مباشرة التصميم الذى خطط من قبل»(٢).

كما أن الطاهر مكى يشير إلى عامل الزمن فى تحديد خصائص القصة القصيرة ويذكر رأى الناقـد الأرجنتينـى المعـاصر أندرسـون إمـبرت Anderson Imbert بأنها تقرأ فى جلسة واحدة، وفى الواقع أن «بو» قال هذا من قبل إمبرت بأكثر من قرن من الزمن.

وينتهـى الطاهـر مكـى إلى أن تعريفـه للقصة القصيرة مستمد فى معظمـه من بوتقة «بو»، ولا يكاد أن يخرج عن إطار نظريته وفلسفته، يقول الطاهر مكى:

«يمكـن أن نقـول إذن إن القصة: حكايـة أدبية، تدرك لتقص، قصيرة نسـبية، ذات خطة بسـيطة، وحدث محـدد، حول جانب من الحيـاة، لا فى واقعها العـادى والمنطقى،

---

(١) السابق: ص ٩٢.

(٢) السابق: ص ٩٢.

وإنما طبقا لنظرة مثالية ورمزية، لا تنمى أحداثا وبيئات وشخوصا، وإنما توجز فى لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير»[1].

ويرتكز عز الدين إسماعيل فى تعريف القصة على مفهومها عند «بو»، والذى يراه عز الدين إسماعيل أعظم كتابها الأمريكيين، ومن أبرز كتابها على مستوى العالم، ويعرض لرأيه فى أن القصة القصيرة بحق تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع Impression.

ويستطرد عز الدين إسماعيل قائلا: «ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالبًا ما تحقق الوحدات الثلاث التى عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية[2]، فهى تمثّل حدثًا واحدًا يقع فى وقت واحد، وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة، أو مجموعة من العواطف التى أثارها موقف مفرد».

ثم يعقب عز الدين إسماعيل على هذا الاقتباس قائلا: «وفى هذه العبارة إيجاز لطبيعة القصة القصيرة لا إيجاز بعده»[3]، ويتابع فيذكر موقف «بو» من حجم القصة القصيرة وتحديده لزمن قراءتها من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين لقراءتها قراءة دقيقة، ويورد اختلاف بعض النقاد فى هذا التحديد فمنهم من يحدد مدة قراءتها بين ربع الساعة وثلثها، ومن قال: أن تُقرأ فى أقل من ساعة، ومنهم من فضل تحديدها بعدد الكلمات لاختلاف زمن القراءة من شخص إلى شخص، فجعلها من ١٥٠٠ كلمة إلى ١٠,٠٠٠ كلمة.

«ومهما يكن من أمر فليس هذا التحديد غاية فى ذاته، ولكنه مهم لما يترتب عليه؛ لأن الحيز الضيق يؤثر فى اختيار الموضوع، وطريقة السرد، وبناء الحادثة، والصياغة اللفظية، وكذلك فى الصورة العامة للعمل الأدبى»[4].

---

(١) السابق: ص ٩٨.

(٢) الوحدات الثلاث يُقصد بها توافر ثلاث وحدات للعمل الدرامى وهى: وحدة الموضوع أو وحدة الفعل، ووحدة الزمان ووحدة المكان أو المكان الثابت، وجعلوا من هذه الوحدات قاعدة للدّراما وقانونًا لا تصحّ إلا به. (انظر: نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدى إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص ٤٥).

(٣) الأدب وفنونه - دراسة ونقد: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربى، الطبعة السابعة، ١٩٧٨م، ص ١٩٩.

(٤) السابق: ص ٢٠١.

الذهبـي للرواية البوليسـية، وقادت نجاحـات «بو» فى القصة البوليسـية إلى إيجاد أنواع جديدة من رواية الجريمة.

لذلك فهو الملهم الحقيقى لشـخصية (شـارلوك هولمز Sherlock Holmes)(١)، وما هـو عـلى منوالها من شـخصيات المخبر السرى فى القصة الحديثة، «ولا شـك أن مسـيو دوبـان كان النموذج الذى ابتكر (كونان دويل) على أساسـه شـخصية شـارلوك هولمز الشـهيرة»(٢)، وقـد اعـترف كونـان دويـل Conan Doyle بأنـه حاكـى فيها شـخصية (أوجست ديبان)، «ولم يكتفِ كونان دويل بالقول بأنه لو لم يكن ديبان لما كان شارلوك هولمـز، بل يضيف أن «بـو» هو الجذع العظيم الذى نما منه فـن القصة القصيرة كله»(٣)، وهذا اعتراف منه بالجميل وقصب السبق.

وشخصية ديبان تعتبر «واحدة من مبتكرات «بو» الرائعة»(٤) والتى اخترع شخصيتها «بـو» فى قصتـه "جريمة قتل فى شـارع مـورج The Murders in The Rue Morgue» وظلت معه فى قصة «لغز مارى روجيه The Mystery of Marie Roget» و«الرسـالة المسروقة The Purloined Letter»، ولم يتخلَّ عنها إلا فى قصة «الحشرة الذهبية The Gold-Bug»، كما أن أوجسـت ديبان «أول مخبر تحقيقات Detective قصصى، ذلك أن المهنة كانت جديدة ولم يكن من الممكن الكتابة عنها قبل أن توجد فى عالم الواقع»(٥).

ويـرى فريـق مـن النقاد أن المصـدر الرئيس الـذى أفاد منـه «بو» إفـادة كبيرة هو «حكايات اللص التائب Mémoires d'un forçat ou Vidocq dévoilé» «لفرانسوا يوجـين فيـدوك Eugène François Vidocq»، الـذى افتتـح أول مكتب للمخبرين السريـين فى عـام ١٨١٧م بباريـس، ثم قام بنشر مذكراته فى عـام ١٨٢٨م، وتضمنت بين دفتيها جرائم واقعية وأحداثًا حقيقية، وليسـت مجرد أحداث أو جرائم من نسـج الخيال.

---

(1) The Book of the Poe Centenary: P 208.

(٢) فنون الأدب العالمى: ص١٩١.

(٣) إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه: ص ٢٣٩.

(٤) موجز تاريخ الأدب الأمريكى: بيتر هاى، ص ٦٧.

(٥) الرواية الأم ألف ليلة وليلة والآداب العالمية: ماهر البطوطى، مكتبة الآداب، ط الأولى ٢٠٠٥، ص ٣٠٤.

ومما يؤكد إفادة «بو» من هذه المذكرات الجو الفرنسى الذى يحيط أحداث قصصه، فضلا عن الأسماء الفرنسية لأبطال قصصه البوليسية، حتى إن اسم «ديبان» الذى اتخذه «بو» هو اسم فرنسى «بيد أن المخبر ديبان كان من وحى خيال «بو» الخصيب، مرهصا بما جاء بعد ذلك من الشخصيات الفريدة فى عالم المخبرين الذين نالوا شهرة كبيرة، كهولمز وميجريه وبوارو»[1].

ويذهب فريق آخر من النقاد إلى أن «بو» اقتبس فكرة الرواية البوليسية من مصنف يسمى زاديك Zadig ، ويكشف عن ذلك فرانسيس لكسان Francis Lacssin فى قوله: «حين أرسل إدجار آلان بو محققه دوبان Dupin للبحث فى شارع مورغ عام ١٨٤١، تذكر مواهب الفراسة والحذق فى التخمين التى امتازت بها شخصية البطل فى رواية زاديك ١٧٤٧»[2].

وفى ذات السياق يؤكد لكسان أن المصنَّف زاديك مقتبس بدوره من مصنف عربى، حيث استلهم فولتير فكرة زاديك من أسطورة الأمراء الثلاثة لسرنديب The Three Princes of Serendip، وهى ذاتها حكاية أمير اليمن وأبنائه الثلاثة الموجودة فى حكايات ألف ليلة وليلة.

والمخبر السرى هو المحور الرئيس للقصة البوليسية وعصبها، فهو لا يهدأ له بال ولا يستقر له حال إلا بعد أن يكشف خيوط الجريمة ويتوصل إلى المجرم الحقيقى، ولذا فالقصة البوليسية تدور - فى غالبها - حول جريمة غامضة ومعقدة فى آن، ومن خلال هذا المخبر الألمعى يُفض سر هذه الجريمة المعقدة، ويحل لغز المشكلة العويصة، شريطة أن يكون هذا الحل ناتجًا عن تفكير عقلى ومنطقى، فلا يجب أن يصل للحقيقة بنوع من الحدس، وعليه «يتم استبعاد كل الوسطاء الروحانيين أو من لهم قوى خارقة للطبيعة»[3]، وإلا فقدت القصة عمودها الفقرى، وأهم سمة من سماتها، وبهذا تخرج من عالم القصص البوليسى كليا.

---

(١) الصفحة نفسها.

(٢) الرواية البوليسية: فى بحث فى النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك فى الرواية العربية: عبد القادر شرشار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣، ص ٣٧.

(٣) أحمد خالد توفيق: مقال «من فعلها»: مجلة فصول، ع ٧٦ صيف - خريف، ٢٠٠٩، ص ٩٤.

فالإثارة والتشويق من جهة وإعمال العقل والفكر من جهة أخرى؛ هما العاملان الرئيسان اللذان يحركان أتون القصة البوليسية، وفى هذا تقول الناقدة الأمريكية «دوروثى سايرز Dorothy Leigh Sayers»:

«إن الخطين اللذين شكلا القصة البوليسية نبعا من إدجار آلان بو، فالخط الأول هو الإثارة والتشويق، فالأسرار تتراكم على الأسرار وتزداد الأمور تعقيدا كلما تطورت بنا أحداث القصة، وفجأة فى الفصل الأخير تتكشّف كل الأسرار وتنحل كل الألغاز فى سرعة مذهلة تجعل القارئ يلهث وراءها. والخط الثانى، هو إعمال الفكر والعقل فى البحث عن القاتل الحقيقى، أى أن القارئ يشارك المخبر مهمته خطوة بخطوة، فغالبا ما تقع الجريمة فى الفصل الأول، وتبدأ مهمة المخبر منذ الفصل الثانى بالبحث عن أول مفاتيح الجريمة، ثم يظل يتنقل من مفتاح إلى آخر، و معظمها مفاتيح مزيفة أو مضلّلة إلى أن يعثر على ضالته أخيرا»(١).

وبالإضافة إلى هذين الخطين الرئيسين هناك بعض السمات الرئيسية التى تتميز بها ملامح القصة البوليسية، والتى يمكن جمعها فى ست سمات على النحو التالى:

أولا: الجريمة تكاد تكون كاملة الأركان، مما يعقد من كشف غموضها.

ثانيا: المشتبه به والمتهم الأول فى ارتكاب الجريمة برىء، مع أن كل الشبهات تدور حوله.

ثالثا: الشرطة بدلا من أن تفك لغز الجريمة توغل فى غموضه من خلال سطحية تناولها لأبعاد الجريمة، وتركيزها على الاحتمالات القريبة.

رابعا: المخبر على النقيض من الشرطة له نظر ثاقب، يلمح بواطن الأمور، وصغائر الشواهد والأدلة، فهو دائما سيد الموقف.

خامسا: غالبا من يروى القصة هو مساعد المخبر السرى، الذى لا يتسم بنفس ذكاء رئيسه، مما يجعله يبدى إعجابه الدائم بعبقرية رئيسه.

---

(١) فنون الأدب العالمى: ص ٢١٩ - ٢٢٠.

سادسا: المتهم الأول والذى تحوم حوله كل الشبهات مع بداية القصة يمسى فى نهاية القصة أبعد ما يكون عن الجريمة، والمتهم الحقيقى هو من لم يكن ليتوقعه أحد.

ونجد هذه السمات مجتمعة فى أولى قصص «بو» البوليسية "جريمة قتل فى شارع مورج" والتى كتبها فى ١٨٤١، لهذا يذهب "فرانسيس لكسان" إلى القول بأنها أول قصة بوليسية ظهرت فى الوجود(١)، وبهذا يكون «بو» قد أرسى تقاليد الرواية البوليسية وخصائصها الفنية عمليا.

ولو نظرنا إلى الرواية البوليسية فى الأدب العربى لوجدنا أنها ما زالت تخطو خطواتها الأولى إن لم تك تحبو، «وهى على الرغم من وجود قاعدة واسعة لتلقى الرواية البوليسية فإن إنتاجها متعثر وشبه منعدم، لم تتبلور معه بعد رواية بوليسية عربية»(٢).

يُرجع نبيل راغب سبب هذا التعثر إلى إغراق السوق المحلية بترجمات أرسين لوبين Arsène Lupin، وشارلوك هولمز Sherlock Holmes، وجيمس بوند James Bond، التى «لم تترك مَنفذا للقصة البوليسية المحلية لكى تنمو وتكوّن شخصيتها المستقلة»(٣)، بينما يرجع محمد العبد ذلك إلى كون «بعض الناس والباحثين فى علم الأدب يرونها أدبا هزيلا، قليل القيمة، غايته الترفيه والتسلية، لا أدبًا قوليا»(٤)، وقد روى لنا نبيل فاروق فى «حرب قلم»(٥) ما لاقاه من تعنت وشراسة بل وعنف من دُور نشر حكومية وخاصة على حد سواء، عندما عرض عليهم محاولته الأولى فى الرواية البوليسية.

ومع ذلك؛ فإن هناك محاولات جادة لبعض الأدباء المعاصرين فى اقتحام هذا الميدان البكر لكى ينتجوا رواية بوليسية عربية من حيث الأسلوب والمضمون، ومع حداثة هذه المحاولات وقلتها إلا أنها أثبتت وجودها وجدارتها فى الأدب العربى المعاصر، مما يُنبئ بازدهار الرواية البوليسية العربية فى المستقبل، ورسوخ أقدامها.

---

(١) الرواية البوليسية: ص٦٥.
(٢) مفارقة الإنتاج والتلقى فى الرواية البوليسية العربية: بو شعيب الساورى، مجلة فصول، ع٧٦، ص٧٠.
(٣) فنون الأدب العالمى: ص ٢٢٦.
(٤) الإثارة فى الرواية البوليسية: محمد العبد، مجلة فصول، ع٧٦، ص١٥٣.
(٥) مقال منشور بمجلة فصول، ع٧٦، ص٢٢ ـ ٢٧.

ومـن هـذه المحاولات الجـادة فى إبـداع الرواية البولسـية العربية على سـبيل المثال: روايـة "مـن قتل ليلى الحايك" لغسـان كنفانى، ١٩٨٠، روايات ميلودى حمدوشـى: أم طـارق: رواية بوليسـية، ١٩٩٩، دموع مـن دم: رواية بوليسـية ٢٠٠٢، مخالب الموت: روايـة بوليسـية ٢٠٠٣، فضلا عن روايات صالح مرسـى فى الجاسوسـية، مثل: رواية كنت جاسوسا فى إسرائيل: رأفت الهجان ١٩٨٦، ورواية الحفار ١٩٨٥.

ومـن المفارقـات العجيبـة أن جـذور الروايـة البوليسـية تعـود إلى الـتراث العربى، وخاصة حكايات ألف ليلة وليلة والقصص الشعبية التى تعرضت إلى موضوع الجريمة وسـبل البحث عن الجانى، مثل حكايـات التفاحات الثلاث، واللـص والتاجر، وعلى كوجيـا، وأمـير اليمن وأبنائه الثلاثـة، وغيرها من قصص وحكايات تتسـم بخصائص القصة البوليسية الحديثة.

وأشرنا - آنفا - إلى رأى لكسان فى أن «بو» اقتبس فكرة الرواية البوليسية من كتاب عنوانـه: «زاديـك» لفولتـير، والذى بدوره اسـتلهم فكـرة زاديك من مؤلـف عربى فى حكاية الأمراء الثلاثة.

وممن يذهبون إلى أن الرواية البوليسية أصولها عربية "ريجى ميساك Régis Messac»، وعن هذا يقول فى مؤلفه الشهير «الرواية البوليسية وتأثير الفكر العلمى Le détective novel et l'influence de la pensée scientifique»، فيما نقل عنه عبد القادر شرشار: «بعد دراسة متأنية أجد أن أصول الخيال البوليسى تعود إلى الأساطير العربية والفلكلور السلتيكى والكتابات المقدسة»[1].

أمـا «بيـار برهـام Pierre Braham» فيرجع أصـول الرواية البوليسـية إلى ألف ليلة وليلة بالتحديد، ويؤكد على أنه «لم يسـتطع كتّاب الروايات المسلسـلة من بناء وضعيات ومواقف أكثر درامية من التى طالعتنا بها أساطير ألف ليلة وليلة» على حد قوله[2].

وإذا رجعنا إلى تأثير «بو» فى الرواية البوليسية ومدى هذا التأثير وملامحه فيمكننا أن نَرد هذا التأثير إلى اسـتلهام الشـكل الفنى للرواية البوليسية، وهو أثر واضح وجلى وفى

(١) الرواية البوليسية: ص ٣٨.
(٢) السابق: ص ٤٠.

ذات الوقت أثر غير مباشر، فقد استلهم الأدباء العرب الشكل الفنى للرواية البوليسية من جَمع من المبدعين الغرب على مختلف مشاربهم وتنوع طرحهم، والذين بدورهم تأثروا «ببو» وروحه فى كتابتها.

تناسخ الأرواح بين بو وجبران:

تناسخ الأوراح Reincarnation كما جاء فى المعجم الفلسفى «هو انتقال الروح بعد الموت من بدن إلى آخر إنسانا أو حيوانا»[1]، ويُعرَف بالتقمص وكلمة التقمص جاءت من قميص وقد شُبّه البدن بالقميص لأن الروح تخلع قميصها - أى بدنها القديم بعد الموت - لتلبس قميصًا جديدًا - أى بدنًا جديدًا، «والتناسخ عقيدة شاعت بين الهنود وغيرهم من الأمم القديمة، مؤداها أن روح الميت تنتقل إلى موجود أعلى أو أدنى لتنعم أو تعذب جزاء على سلوك صاحبها الذى مات»[2].

وجد «بو» فى الإيمان بتناسخ الأرواح أملا فى التواصل الروحى مع زوجته ومحبوبته وابنة عمته «فرجينيا»؛ التى اختطفها الموت - وهى فى زهرة العمر - من بين يديه وأمام ناظريه، وظل «بو» وفيّا لها فلم يتزوج غيرها، ولم يعشق دونها، على الرغم من أنه عرف بعدها حشدًا من المعجبات به، والعاشقات له.

هذا التَّيْم وذاك الوجد يفسر لنا نظرة «بو» للمرأة فى قصصه وأشعاره، فهى نظرة راقية، ترى فى المرأة جمالا ساميا، وروحا طاهرة، ونفسا نقية، ورسم هذه الصورة صافية مما يدنسها، فلم ينظر إلى المرأة جسدًا يطفئ نيران الشهوة، أو يشبع غرائزها، بل نظر إليها على أنها نبع الجمال الأسمى الذى ينشده فى عالم الخلود، والحياة الأبدية.

تمثل قصة (ليجيا) هذه النظرة السامية للمحبوبة، كما تمثل فى ذات الوقت عقيدة التناسخ التى اعتنقها «بو» آملا فى خلود المحبوبة والتواصل معها فى عالم الأبدية، بعد أن

---

(١) المعجم الفلسفى: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ١٩٨٣م، ص ٥٥.

(٢) جميل صليبا: المعجم الفلسفى، ج١، ص ٣٤٦.

غيبهـا الموت فى غياهب المجهول، لهذا «تعتبر ليجيا أكثر القصص القوطية[١] المحببة إلى قلـب «بو»[٢]، كما تعتبر أيضا المفتاح إلى قلب «بو» واسـتعادة الأيام الخوالى والذكريات الجميلة: «تكفينى هذه الكلمة العذبة ليجيا لأستحضر فى خيالى صورة المرأة التى لم تعد فى الوجود»[٣].

هـذا ما يجعله يسـتطرد فى وصف جمـال ليجيا/ الزوجة بأسـمى الأوصاف وأعذب المعانى، ويسـهب فى أثر هذا الجمال عليه؛ «لأن صفات حبيبتى وعلمها النادر، ومسحة الجـمال والوداعـة الفريـدة التى كانـت تتحلى بهـا، والفصاحـة الأخّاذة التى تميـز لغتها الموسيقية، هذه الصفات قد وجدت طريقها إلى قلبى بخطوات ثابتة خفية»[٤].

فمن الصفات التى وصف بها ليجيا/ الزوجة، أنها تأتى وتذهب كالظل، كانت تألّق حلـم أفيونى، رؤية صوفيـة تجنّح الروح، جمالها خلاب يكتنفه كثـير من الغرابة، وليس هنـاك جمـال خلاب فى كل أشـكال الجـمال وأنواعه بغير شـىء من الغرابة فى تقسـيمه، جمالها يبدو لخياله الجامح فوق الجمال الخرافى للحوريات التركيات، بشرتها تفوق العاج صفـاء، ثم الضفائر الغرابيـة الكثيفة اللماعة المتموجة، والأنف الدقيق لم يُر مثله فى كمال

---

(١) الرواية القوطية Gothic Literature نوع من القصص الخيالية اشتهرت فى إنجلترا فى أواخر القرن الثامن عشر، وسُميت بالقصص القوطية لأن أحداثها كانت تجرى غالبًا فى قلاع منعزلة من قلاع القرون الوسطى صممت على الطريقة المعمارية القوطية، وتمزج القصص القوطية بين أدب الرعب وعناصر الرومانسية، ومبتكر هذا النوع من القصص هو الكاتب الإنجليزى «هوراس والبول Horace Walpole» من خلال روايته «قلعة أوترانتو Castle of Otranto» ١٧٦٤م. (انظر: فنون الأدب العالمى: نبيل راغب، ص ٢٠٩).

(٢) إدجار آلان بو الشاعر والقصصى: ص ٧٨.

(3) Ligeia: Works of Edgar Allan Poe: Vol. 1 P 182.

It is by that sweet word alone — by Ligeia — that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more.

استعان الباحث فى الترجمة لقصص بو بترجمة خالدة سعيدة: «القط الأسود وقصص أخرى» مع الإشارة لما هو خلاف ذلك.

(4) Ibid: P 182.

Because in truth the character of my beloved, her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive that they have been unnoticed and unknown.

الشكل إلا فى بعض ميداليات القدماء، والأسنان تتألق ببريق يجفل كل شعاع من النور المقدس يسقط عليها ليمتزج بابتسامة هادئة وادعة لكنها مشعة أكثر من كل ابتسامة.

هـذه بعض مـن الصفات التـى اتصفت بها ليجيـا/ الزوجة، وكلها صفات سـامية تنظـر إلى جمـال الروح بعيدا عن إثـارة النزوات وتحريـك الشـهوات، وإن دل هذا فهو يـدل على مدى حب «بو» لزوجته الراحلة، حتى إنه يتشرب روحها فيدرك كنه الوجود وسر الخلود ويطل من نافذة عينيها على عالم الغرائب،«هكذا حين كنت أحدق فى عينَى ليجيـا، كثـير ما كنت أشـعر بأننى عـلى وشـك إدراك التعبير الذى يطـل منهما - أحس باقـتراب الـسر دون أن أسـتطيع امتلاكـه - وما يلبـث أن يفارقنى كل شـعور بالفهم، من أغرب الغرائب أننى كنت أجد فى الأشـياء العادية حولى نوعا من التشـابه مع ذلك التعبير، أعنى بعد الفترة التى تشربت فيها روحى من جمال ليجيا، وحلت فىّ كما تحل فى أيقونة»[1].

ثم يستطرد شارحا ذلك الحلول وهذا الاتحاد مع مفردات الكون من حوله، فتمتزج مشاعره مع كل ما هو مادى، فتحاكى ما يعتمل فى ذهنة من أفكار، وما يختلج فى وجدانه من مشاعر، يقول «بو»:

«بعد تلك الفترة صرت أستمد من أشياء العالم المادى نوعا من المشاعر تحكى ما كان يختلج فىّ تحت تأثير عينيها الواسعتين المشعتين، لم أستطع مع هذا تحديد ذلك الشعور أو تحليله أو حتى إدراكه بوضوح، كنت أجده أحيانا وأنا أراقب عريشة تحبو بسرعة، أجده حين أتأمل حشرة أو فراشـة أو جدول ماء، كان يغمرنى حيال البحر، أو لدى سـقوط

(1) Ibid: P 186.

And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression— felt it approaching, yet not quite be mine, and so at length entirely depart! And (strange, oh strangest mystery of all!) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression. I mean to say that, subsequently to the period when Ligeia's beauty passed into my spirit, there dwelling as in a shrine.

شـهاب من السـماء، كنت أجده فى نظرة إنسان تجاوز المائة عام، وساورنى وأنا أتفحص النجوم بالتلسـكوب، كان ينبجس فى أعماقى لدى سـماع الآلات الوترية أو قراءة بعض المقاطع»[1].

تتـأزم الحالـة النفسـية لبـو عند فَقْـد ليجيـا/ الزوجة التى كانـت بمثابة شـعاع نور للحكمة والمعرفة، فطالما فتحت أمامه آفاقًا مبهجة تقوده فى ممرات عذراء صوب هدف الحكمـة الكلى القداسـة؛ أما الآن فقد مرضت ليجيا وطفقـت تصارع المرض، وتقاومه مقاومة ضارية، بينما «بو» يتمزق ويتألم إزاء ذلك الوضع المحزن، وما زاده ألما أن ليجيا/ الزوجـة كانـت تتعلق بالحياة لرغبتها الشـديدة فى الاستسـلام للحـب، الذى كان يظن «بو» أنه لم يكُ ليستحقه.

«إذن، تصـوروا كـم كان حزنى ضاريا حـين رأيت، بعد بضع سـنوات، آمالى وهى تتجنـح وتطـير بعيدا، بـدون ليجيا كنت مجـرد طفل يحبـو فى الظلمة (...) أسـتطيع أن أقـول شـيئا واحدا هو أننى تمكنـت من أن أفهم تعلـق ليجيا الشـديد بالحياة من خلال استسـلامها – أواه – للحب، الحب الذى لم أكن أسـتحقه، تعلّقت بالحياة برغبة شديدة ومخلصة، الحياة التى كانت تهرب منها بسرعة، كان هذا القلق الغريب – هذه الحمى من الرغبة فى الحياة – ولا شىء غير الحياة، شيئا لا يمكن أن أعبر عنه»[2].

---

(1) Ibid: P 186.

I derived, from many existences in the material world, a sentiment such as I felt always around, within me, by her large and luminous orbs. Yet not the more could I define that sentiment, or analyze, or even steadily view it. I recognized it, let me repeat, sometimes in the survey of a rapidly-growing vine— in the contemplation of a moth, a butterfly, a chrysalis, astream of running water. I have felt it in the ocean ; in the falling of a meteor. I have felt it in the glances of unusually aged people. And there are one or two stars in heaven, (one especially, a star of the sixth magnitude, double and changeable, to be found near the large star in Lyra,) in a telescopic scrutiny of which I have been made aware of the feeling. I have been filled with it by certain sounds from stringed instruments, and not unfrequently by passages from books.

(2) Ibid: P 188.

How poignant, then, must have been the grief with which, after some years, I beheld =

لم يجد «بو» مفرًا سوى الاستسلام، والوقوع فى شباك أسر الأفيون، ويتحول مزاجه إلى مـزاج شرس، فيبحث عن امرأة أخرى ويتزوج منها ليتها تنسـيه أحزانه، وتبدل ألمه لذة، بيد أن ذاكرته لم تنسَ ليجيا المعبودة، المهيبة، الجميلة، الميتة، فقد كان حبها نوعا من العبـادة عـلى حد قولـه، فكان ينادى عليها بصـوت مرتفع، فى سـكون الليل وفى ظلال الوديان المنعزلة، «كأنما كنت أقدر بضراوة حبّى المتأجج اللاهب الوحشى أن أبعثها إلى الحياة فى الممرات التى هجرتها، آه هل يمكن أن تكون هجرتها للأبد»(١).

فى هـذه الأجـواء الرهيبة والظـروف العصيبة تصاب زوجته الثانيـة بمرض فجائى فتقع فريسة للآلام المزمنة والتدهور الصحى، الذى عزم على أن يودى بحياتها ويسكنها فى غياهب القبر، فقام الخدم بتكفينها وتجهيزها ليضعوها لمثواها الأخير فى الصباح.

ينفطـر قلب «بو» وجلا ويحس بألم سـاحق، ومما زاده حرقـة وحزنا تذكره للحظات فراق محبوبته ليجيا: «ثم غمرتنى ألف ذكرى من ليجيا وأحسست بالألم الساحق يندفع إلى قلبـى عنيفـا صخّابا كمَدّ بحرى، هـذا الألم الذى عانيته يوم رأيتهـا هى أيضا، يلفّها الكفـن، كان الليل يتقـدم وقلبى يُغصّ بحسرات وأفكار كانـت هى محورها، هى حبى الوحيد الخارق، وظلت عيناى تحدقان فى جثمان "روونا"»(٢).

= my well-grounded expectations take wings to themselves and fly away! Without Ligeia I was but as a child groping benighted… But upon this subject I cannot bear to dilate. Let me say only, that in Ligeia's more than womanly abandonment to a love, alas ! all unmerited, all unworthily bestowed, I at length recognized the principle of her longing, with so wildly earnest a desire, for the life which was now fleeing so rapidly away. It is this wild longing, it is this eager vehemence of desire for life — but for life, that I have no power o portray, no utterance capable of expressing.

(1) Ibid: P 195.

As if, through the wild eagerness, the solemn passion, the consuming ardor of my longing for the departed, I could restore her to the pathway she had abandoned — ah, could it be forever? — upon the earth.

(2) Ibid: P 198.

Then rushed upon me a thousand memories of Ligeia — and then came back upon my heart, with the turbulent violence of a flood, the whole of that unutterable woe with which I had regarded her thus enshrouded. The night waned ; and still, with a bosom =

وأثناء هذه اللحظات والذكريات وفى منتصف الليل يسمع شهقة من الجثمان تخترق حُجب الصمت، وتحطم سكون الليل، تدب الحياة رويدا رويدا إلى الجسد، وتعود الروح إليه بعدما فارقته، وعادت ألوان الحياة تشع من وجهها بحيوية فريدة، حطمت أغلال الموت.

لم يرتعد «بو» ولم يتحرك لأن حشدا من الأفكار جال بخاطره هل حقا هذه هى الليدى «روونا» زوجته الثانية، يتأمل عينيها ويتفرس وجنتيها، يتفحص ذقنها وشعرها، ثم يصرخ بصوت مدوٍّ «أخيرًا! ها هما من جديد! هل يمكن أن أخطئهما قط؟ ها هما العينان السوداوان، عيناها الواسعتان، عينا حبى الضائع - عينا الليدى - الليدى ليجيا!» (١).

تتحقق رغبة «بو» الجامحة فى اللقاء ثانيةً مع زوجته التى استلبت قلبه وعقله، واستعادة روحها إلى الحياة الدنيا، لتنهى عذاباته، وتعيد له البهجة والسرور، بعدما رحلت إلى عالم الغيب المجهول.

حفل جبران خليل جبران بفكرة تناسخ الأرواح، وشكّلت بالنسبة له عقيدة فلسفية؛ آمن بها فى كتاباته الأدبية، واعتنقها فى حياته الشخصية، واعتمد عليها فى تفسير مشكلة الوجود والإنسان، فلم يكن تناسخ الأرواح مجرد فكرة أدبية أو وسيلة فنية يلجأ إليها جبران - كما لجأ «بو» إليها من قبل - للتنفيس عن الآلام والهموم، والتعبير عن الأمانى والأحلام، بل كانت عقيدة يرتكز على أركانها فى تحديد موقفه الفلسفى من الحياة والإنسان، فضلا عن رؤيته الشمولية للكون والوجود.

= full of bitter thoughts of the one only and supremely beloved, I remained gazing upon the body of Rowena.

(1) Ibid: P 202.
Here then, at least,» I shrieked aloud, «can I never—can I never be mistaken—these are the full, and the black, and the wild eyes— of my lost love— of the Lady — of the Lady Ligeia.

ويؤيـد هذا الرأى ما ذكـره ميخائيل نعيمة فى مقدمته للمجموعـة الكاملة لمؤلَّفات جـبران العربيـة، حيـث قال: إن «جـبران الـذى كان يؤمن أوثـق الإيـمان بالتقمص ما كان يحسـب ولادته فى شـمالى لبنـان مصادفة عمياء، بل كان يعتقدهـا نتيجة لازمة لحياة سـابقة»[1]، وهذا ما صرح به جبران فى اسـتفتاحه لنشيد الإنسـان، فقال: «أنا كنت منذ الأزل، وها أنا ذا، وسأكون إلى آخر الدهر، وليس لكيانى انقضاء»[2].

وفى رسـالة من رسـائله إلى «ماري هاسكل Mary Haskell» يقول إنه «فى حيواته الماضية عاش مرتين فى سـوريا، لكنها لفترات قصيرة، ومرة فى إيطاليا إلى سـنِّ الخامسـة والعشرين، وفى اليونان حتى الثانية والعشرين، وفى مصر حتى الشيخوخة، وعدة مرات – سـتَّ مرات أو سـبعًا ربـما – فى بلدان الكلـدان، وواحدة فى كلٍّ مـن الهند وفارس»، ويردف أنه فى هذه الحيوات كلِّها كان «كائنًا بشريًّا، لكنه لا يعرف شيئًا عن حيواته قبل ذلك» ويذكر لها أن «عنده شعورًا واعيًا بكونه عاش حياة بشرية فى الماضى»[3].

ولا يـكاد يخلو نص من نصوص جبران الأدبية إلا وأشـار فيه صراحة أو ضمنيا إلى عقيدة التناسـخ التى آمن بها وأخلص لها، ولو حاول الباحث تتبع هذه النصوص التى تناول فيها عقيدة التناسخ لأعياه البحث من كثرتها، وغزارتها.

فقد استهل عرض رؤيته من تناسخ الأرواح بقصة «رماد الأجيال والنار الخالدة» ثم توالت كتابات جبران التى حملت فى رحمها عقيدة التناسـخ والتقمص، ففى كتاب دمعة وابتسامة يسـتهل «نشيد الإنسان»: بالنص المذكور آنفا «أنا كنت منذ الأزل، وها أنا ذا، وسأكون إلى آخر الدهر، وليس لكيانى انقضاء».

---

(١) انظر طبعة دار صادر، بيروت، (د. ت) ج١، ص ١٣.
(٢) دمعة وابتسامة: ص ١٤٥.
(٣) أضواء جديدة على جبران – دراسة أدبية: توفيق صايغ، منشورات رياض الريِّس، لندن، الطبعة الثانية ١٩٩٠، ص ٦٥.

وفى «كيف صرت مجنونا»[١] يذكر حيواته السبع على الأرض، ونجد «الأمير والشاعر البعلبكى»[٢]، اللذين عاشا سنة ١١٢ قبل الميلاد فى مدينة بعلبك، يعودان إلى الحياة فى مدينة القاهرة سنة ١٩١٢ للميلاد.

كما يخصص كتابه المعنون «بالسابق»، بالكامل لبسط رؤيته عن تناسخ الأرواح، والعنوان فى ذاته إشارة صريحة لهذه الرؤية، ويبتدئه بنص «أنت سابق نفسك»، بمعنى أن الوجود سابق للتجسد فى هذه الحياة «وما الأمس سوى الموت مطرودا، وما الغد سوى الميلاد مقصودا»[٣].

إذن تناسخ الأرواح عند جبران عقيدة راسخة فى وجدانه وعقله، عاش لها ومات عليها، ويخال له أنه سيبعث عليها، لذا يقول وفى رسالة إلى مى زيادة: «أقول لك يا مى، ولا أقول لسواك، إنى إذا انصرفت قبل تهجئة كلمتى ولفظها فإنى سأعود لأقول الكلمة التى تتمايل الآن كالضباب فى سكينة روحى»[٤].

وتمثل قصة «رماد الأجيال والنار الخالدة» انعكاسا لهذه العقيدة التناسخية، وترجع أهميتها فى أنها أولى كتاباته الأدبية التى عرضت خطوات إيمانه بهذه العقيدة، فقد كتب هذه القصة فى ١٩٠٦ قبل أن يسافر إلى باريس، ومن ثَم إلى نيويورك حيث يفترض أنه طور ثقافته بالتردد على الحلقات الأدبية وصقل معارفه بالمطالعة، «الأمر الذى يعنى أنه كان يختزن فى نفسه رؤية تناسخية طفلية الطابع، شاعرية الملمس، استمدها من عيشه اليومى، فنفذت إلى عقله حنينا باطنا يلازمه مدى عمره»[٥].

تبدأ أحداث القصة فى مدينة الشمس بعلبك فى خريف ١١٦ قبل الميلاد، عندما سكن الليل ورقدت الحياة وأُطفئت سُرُج المنازل المنتشرة حول الهياكل، فى تلك الساعة

(١) المجنون: جبران خليل جبران، ترجمة أنطونيوس بشير، دار العرب للبستانى، القاهرة، ص ٥.
(٢) العواصف: جبران خليل جبران، دار العرب للبستانى، القاهرة، ص ١٤١.
(٣) السابق: جبران خليل جبران، ترجمة أنطونيوس بشير، دار العرب للبستانى، القاهرة، ص ٦.
(٤) جبران الفليسوف: غسان خالد: ص ٢١٨.
(٥) جبران الفليسوف: غسان خالد، ص ٢٠٦.

المملوءة بسحر الهدوء جاء ناثان ابن الكاهن حيرام ودخل هيكل عشتروت والدموع تهطل من عينيه، ثم ركع أمام المذبح، ورفع يديه وأخذ يتضرع:

«من هذه الأعماق أصرُخ إليك يا عشتروت المقدسة، من وراء ظلمة هذا الليل أستجير بحنانك، فاسمعيني أنا عبدك ناثان ابن الكاهن حيرام الذى وقف عمره على خدمة مذبحك: قد أحببت صبية من بين الصبايا واتخذتها رفيقة فحسدتنا عرائس الجان ونفثن فى جسدها اللطيف لُهاث علّة غريبة، ثم بعثن رسول المنايا ليقودها إلى مغاوِرِهنّ السحرية»[١].

لم تستجب عشتروت إلى توسلات ناثان ولم تلقِ بالا لتضرعاته، إلا أن عروسه وهى تلفظ أنفاسه الأخيرة تحاول عبثا أن تخفف عنه وطأ الصدمة وألم الفراق، فتخاطبه قائلة:

«أنا راحلة يا حبيبى إلى مسارح الأرواح، وسوف أعود إلى هذا العالم لأن عشتروت العظيمة تُرجع إلى هذه الحياة أرواح المحبين الذين ذهبوا إلى الأبدية قبل أن يتمتعوا بملذات الحب وغِبطة الشبيبة، سوف نلتقى يا ناثان ونشرب معا ندى الصباح من كئوس النرجس ونفرح مع عصافير الحقل بأشعة الشمس، إلى اللقاء يا حبيبى»[٢].

لم يُطِق ناثان فراقها فيخرج هائما فى البرية على وجهه، تائها مع أسراب الغزلان، وتمر الأجيال، وتتعاقب القرون، وفى ربيع ١٨٩٠ لمجىء المسيح (عليه السلام) يأتى على الحسينى ويقف فى منتصف الليل على خرائب الهيكل وينظر إلى أطلال المذبح، فى هذه اللحظة شعر بأن جوهر نفسه لم يكن غير شطر من شعلة متقدة فُصلت عن ذاته قُبيل انقضاء الدهر، «شعر بحفيف أجنحة لطيفة ترفرف بين أضلعه الملتهبة وحول لفائف دماغه المنحلّة، شعر بالحب القوى العظيم يشمل قلبه ويمتلك أنفاسه، ذلك الحب الذى يبيح مكنونات النفس للنفس»[٣].

---

(١) عرائس المروج: قصة رماد الأجيال ونار الخلود، ص ٣٦.

(٢) السابق: ص ٣٩.

(٣) السابق: ص ٤٧.

ما هذا الحب؟ ومن أين أتى؟ وماذا يريد من فتى رابض مع قطيعه بين تلك الهياكل الرميمة؟ ما هذا الحب؟ ومن أين أتى؟ وماذا يريد من عليّ المشغول عن العالم بأغنامه وشبّابته؟

ظل على الحسينى حتى بزوغ الفجر وهو يسأل نفسه هذه الأسئلة باحثا عن إجابة عنها، وفى الصباح وهو يرعى أغنامه، بلغ الجدول فجلس على ضفته تحت أغصان الصفصاف، ولم تمر برهة حتى شعر بتسارع نبضات قلبه، وتضاعفت اهتزازات روحه، تلَّفت حوله فرأى صبية تحمل جرة، تتقدم على مهل نحو الغدير، «ولما بلغت حافة الجَدول وانحنت لتملأ جرتها التفتت نحو الحافة المقابلة فالتقت عيناها بعينى على فشهقت ورمت بالجرة ثم تراجعت قليلا إلى الوراء وشخَصت به شُخوصَ ضائعٍ وجد من يعرِفُه»(١).

مرت دقيقة وعيناهما قد تعانقت، وآذانهما قد صغت لأنغام غريبة أعادت إلى خاطريهما صدى تَذكارات مبهمة بين تلك الأشجار وفوق هذا الجدول، تفرَّس كل منهما الآخر حتى إذا تم التفاهم والتكامل عبر عليّ الجدول مجذوبًا بقوة خفية، واقترب من الصبية فعانقها فلم تُبدِ حراكا بين ذراعيه، ثم مشيا بين أشجار الصفصاف على ضفاف الغدير، حتى جلسا فى ظل صخرة، فقالت الصبية وفى صوتها طلاوة ندية، وحلاوة جلية: «قد أعادت عشتروت روحينا إلى هذه الحياة كيلا نُحرَم ملذات الحب، ومجد الشبيبة يا حبيبى!»(٢).

النقد والتحليل:

لسنا فى حاجة إلى التأكيد على علاقة جبران بالأدب الأمريكى؛ فقد هاجر جبران إلى أمريكا «وتمكن من إتقان اللغة الإنجليزية خلال عامين وأخذ يقرأ فيها القصص والروايات»(٣)، ونستبعد ألا يكون جبران قد قرأ قصص «بو» ضمن ما قرأ من القصص

---

(١) السابق: ص ٥٣.
(٢) السابق: ص ٥٥.
(٣) ثلاثة رواد من المهجر: نادرة جميل السراج، ص ٨.

والروايات، فقد كان جبران قريب عهد ببو المتوفى ١٨٤٩، بينما جبران المتوفى ١٩٣١ «رحل إلى الولايات المتحدة سنة ١٨٩٥ مع بعض أقاربه، فقطن بوسطن»(١).

ونستنتج من هذا أن جبران قد اطلع على قصص «بو» واستهوته لتوافقها مع عقيدته الراسخة فى التناسخ، فجاءت أولى محاولاته القصصية تعالج هذه العقيدة وتعرضها فى إطار السرد القصصى على النحو الذى قام به «بو» فى قصته ليجيا، فالقصتان تعالجان فكرة تناسخ الأرواح، وإن كان دافعهما مختلفا، «بو» تحركه عاطفة جامحة للاتصال الروحى مع زوجته التى غيَّبها الثرى، وجبران تحركه فلسفة عقدية نحو الإنسان والكون.

من الملاحظ أن القصتين قامتا على فكرة الحبيب والمحبوبة، وبمعنى أدق الزوج والزوجة، فالراوى/ بو زوج ليجيا، ناثان/ جبران زوج الصبية، وهنا نلاحظ أيضا أن «بو» استخدم تقنية الراوى المشارك، وهذا النمط من الراوى يقوم بدورين الراوى والشخصية فى آن، «لذلك يشكل المنظور من الرؤية، أى أن الراوى والشخصية متساويان فى العلم بكل عناصر المبنى القصصى»(٢)، أما جبران فقد استخدم تقنية الراوى الغائب «وهو راوٍ تقوم وظيفته على الرؤية من الخلف لأنه يعلم أكثر مما تعلمه أية شخصية من شخصيات عالم المتخيَّل السردى»(٣).

وقد يبرر توظيف «بو» لتقنية الراوى المشارك اتخاذه من تناسخ الأرواح وسيلة لإدراك بُغيته، فليس ثمة فارق زمنى يذكر بين عودة روح المحبوبة وبين انتقالها لعالم الأثير، ويبرر توظيف جبران لتقنية الراوى الغائب رؤيته الفلسفية لتناسخ الأرواح، وموقفه من إمكانية تكرارها عبر الأزمان المتعاقبة، والأجيال الغابرة.

وهو ما يبرر أيضا الاختلاف فى توظيف الزمن عند كليهما، فالزمن عند «بو» متصل وقصير إلى حد ما، بالنسبة إلى الزمن عند جبران، فالزمن عند «بو» يشمل سنوات وإن

---

(١) الأعلام: خير الدين الزركلى، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، ٢٠٠٢، ج ٢، ص ١١٠.

(٢) طه وادى: القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص١٩٠.

(٣) الصفحة نفسها.

كانـت طويلـة فى وجهـة نظره، «لا أقـدر أن أتذكر كيـف ومتى التقيـت بالليدى ليجيا للمـرة الأولى، ولا أين تم ذلك اللقاء، سـنوات طويلة مضت منذ ذلك الحين»(١)، لكن الأحداث تجرى فى نسق متصل ومتعاقب، لا يقطعه أى فاصل زمنى.

أمـا الزمن الجبرانى فهو زمن طويل يشـمل قرونًا، وإن تميـز عن زمن «بو» بأنه محدد فهـو يبـدأ فى خريف ١١٦ ق.م. وينتهى فى ربيع سـنة ١٨٩٠ لمجىء يسـوع الناصرى، وهنـا يلجـأ الراوى/ جـبران للحـذف فيتمكن مـن الإبانة والإشـارة للزمـن الواقعى والزمـن النفسـى فى آن، «فقـد اختصر الـراوى الزمن وأبرز الأحداث التـى رآها مهمة وأسـقط الأحداث التى ابتعدت عن هدفه»(٢)، وبهذا يكون قد عالج ثنائية زمن الحدث وزمن القص.

تأنيب الضمير بين بو وطاهر لاشين :

عالم «بو» القصصى حافل بالموضوعات التى تتناول خفايا النفس البشرية وخباياها، وخاصة فى حالات ضعفها ومرضها وشـذوذها، فيسـيطر الفزع والرعب والخوف على أشـخاصه، «وهو عالم تسـتعر فيـه روح الانتقـام، ويؤرقه وخـز الضمـير، ويتفاقم فيه المـرض، مرض الجسـد والـروح والعقل، ويجوس شـبح الموت»(٣)، فى جـو من القتامة والغموض، يخيم عليه الظلام والغيوم الملبدة، تتنزل فيه الأشباح والأرواح.

يمتلـك «بـو» قـوة من التعبـير عن النفس مـن خلال أكثر الأشـكال بشـاعة وإثارة للخـوف والذعـر، التى تقود لا محالة إلى الجنون أو المـوت، حيث «يتم توصيل حالات الذعـر والفـزع والرهبـة والخوف – على نحـو واضح – من خلال تلـك القصص التى

(1) Ligeia: Works of Edgar Allan Poe: Vol. 1 P 182.
I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed.

(٢) الراوى وتقنيات القص الفنى: عزة عبد اللطيف عامر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠، ص ٢١٠.

(٣) إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه: ص ٦٥.

تجسـد خبرة الخوف كحالة مسـتمرة متواصلة لا تتقطع»[1]، نتيجة للتوتر أو التزامن فى الحدوث بين ما هو مألوف وما هو غير مألوف.

وتتولـد منها انفعالات متناقضة وجدانيا، ترتبط بالألم واللذة، ويمتزج فيها الرعب والمتعـة، ويتجـلى فيهـا انقبـاض الـروح وانبسـاطها، نتيجـة الانغماس فى تأمـل النفس واسـتبطان الـذات، «بهـذه العبقرية التـى لا مثيل لها وهـذا المزاج الفريد الـذى أتاح له أن يصـور بطريقـة، فائقـة، آسرة، مرعبة - كل ما هـو غريب واسـتثنائى فى نظام الحياة والفكر»[2].

وغالبـا مـا تقر شـخصياته بجريرتها وتعترف بها اكتسـبت يداها، بالرغـم من براعة الأداء وإتقـان الجريمـة، ويبـدو أن الهاجـس الـذى يدفع شـخصيات «بـو» للاعتراف بجريمتهـا والإفصـاح عـما اقترفـت هو رغبتهـا فى تكفير عـن ذنبها، فقد تعانـى تأنيب الضمـير، وعذاباتـه، وتقع تحت ضغط الندم، مما يـؤدى بها - فى غالـب الأحيان - إلى الانتحار أو الجنون.

وهـذه حالة مرضية تتجـلى فى كثير من قصص «بو»، ويصطلح عليها فى علم النفس والطـب النفسـى بمصطلـح «النـدم أو وخـز الضمـير Remorse وهو حـال من الألم النفسـى الشـديد أو اللوعة، يسـببها إحسـاس بالذنب الذى قد يكون له أساس واقعى أو تخيلى»[3]، وجُل قصص «بو» تدور فى فلك هذا الألم النفسى وهذا التخيل المرضى.

ومن أفضل أعمال «بو» القصصية التى صور فيها الهواجس والخواطر بكل ما تحمله مـن انفعالات متضاربة ومشـاعر متلاطمة، قصـة «القلب الواشـى The Tell-Tale Heart» وهـى تحكـى قصة رجـل لا يرضى أن يوصـف بأنه مجنون، وإن أقـر بأنه عصبى جدا، وأن المرض جعله مرهف السمع، فيسمع ما لا يسمعه الآخرون.

---

(١) الغرابة المفهوم وتجلياته فى الأدب: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، يناير ٢٠١٢، ص ٩٩.
(٢) مقدمة بودلير: القط الأسود وقصص أخرى، خالدة سعيد ص ٨.
(٣) معجم علم النفس والطب النفسى: جابر عبد الحميد جابر، علاء الدين كفافى، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٥م، ج٧، ص ٣٢٤٤.

فجأة يقرر أن يتخلص من شيخ مسن لأن عينه تشبه عين العُقاب، إذ لم يكن ثمة شيء يغيظه من الشيخ سوى عينه «كانت مفتوحة، مفتوحة جدا، دخلتُ مذعورا حالما لمحتها، رأيتها بوضوح كامل - زرقاء كامدة تتغطى بغطاء شنيع جمّد اللب فى عظامى»(١) وعندئذ وفى هذه اللحظة يلقيه على الأرض ويرمى فوقه السرير بكل أثقاله وأوزاره، ثم يبتسم مبتهجا لأنه أتم مهمته بسرعة، وأخفى الجثة بمهارة تحت أرضية الغرفة.

ولما جاءت الشرطة استجابة لبلاغ أحد الجيران الذى سمع صرخة أثارت الشك عنده؛ قابلهم بكل هدوء وثقة وذكر لهم أن الشيخ مسافر، ودعاهم لتفتيش البيت، وبعد أن فرغوا وهموا بالرحيل دعاهم للجلوس والاستراحة، ولم يختر غير الغرفة التى وقعت فيها الجريمة «وفى نشوة اطمئنانى، جلبت كراسى إلى الغرفة، ورجوتهم أن يرتاحوا من تعبهم، بينما وضعت كرسيَّ أنا، بجنون الانتصار الكامل، فوق المكان ذاته حيث أخفيت جثة القتيل»(٢)، لكنه ما يلبث إلا ويخال له أن قلب الميت الذى مزق جثته أوصالا يدق وينبض، فيحادث الضباط بصوت مرتفع حتى لا يسمعوا هذه الدقات، وتزداد دقات قلب الميت وترتفع مع ارتفاع صوته، فلم يحتمل ويصرخ فى الضباط: «كفى تظاهرا بالجهل أيها الأوغاد إننى أعترف بما فعلت اخلعوا الألواح ! هنا - هنا: - إنها نبضات قلبه الفظيع !»(٣).

---

(1) The Tell-Tale: The Works of Edgar Allan Poe: Vol.1, P 55.
One of his eyes resembled that of a vulture — a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold.

(2) Ibid: P. 60.
In the enthusiasm of my confidence, I brought chairs into the room, and desired them here to rest from their fatigues, while I myself, in the wild audacity of my perfect triumph, placed my own seat upon the very spot beneath which reposed the corpse of the victim.

(3) Ibid: P 61.
Villains ! « I shrieked, « dissemble no more ! I admit the deed! —tear up the planks!— here, here! —it is the beating of his hideous heart !
ترجمة طاهر البربرى، القلب الواشى، مجلة نزوى، العدد التاسع، عمان، ٢٠/٦/ ٢٠٠٩م.

فقد رُسمت القصة فى جو حافل بالإثارة والتشويق، والدقة فى التصوير للمشاعر الداخلية للقاتل، فى أشد حالاتها اضطرابًا؛ منذ أن فكر فى قتل الشيخ المسن بلا جريرة سوى اشمئزازه من عينه إلى أن انهارت أعصابه وأقر بما اقترف.

ولا يفوتنى هنا أن ألفت الانتباه إلى أن جميع أعمال «بو» الإجرامية تنتهى بالقصاص من المجرم، سواء أكان هذا بسبب اعترافه أم بسبب القدر، ولكن النتيجة فى النهاية واحدة أن المجرم ينال عقابه، وهو بهذا يحقق الوظيفة الأساسية للفن وللقصة خاصة، «وهى تحقيق قدر من المتعة الفنية عن طريق اكتشاف المجهول فى حياة الآخر، الذى هو فى الوقت نفسه أنا القارئ المتذوق، الذى يشتاق دوما إلى التعرف على لحظات القلق ومواقف التحدى التى يتعرض لها بعض البشر، وكيف يتصرفون عندما يصادفون أزمة إنسانية لا يستطيعون التصدى لها، ومواجهة قوى الشر (الضد) التى تحركها»[1].

والملاحظ فى جميع أعماله القصصية والشعرية أن جميعها تنأى من تصوير الملذات الحسية، أو الرغبات الشهوانية، فهو إن صور الجمال صوره جمالا ملائكيا، طاهرًا لا تدنسه شهوة أو نزوة، بل على العكس يسمو هذا الجمال إلى تطهير الروح والنفس إلى عالم الخلود والأبدية، وإن وصف امرأة وصفها وصفا معنويا يرقى بسلوكها وشخصها.

ومن المدهش أن «بو» هو الداعى إلى نظرية الفن للفن، وعزل الفن عن الدرس الأخلاقى والتعاليم الدينية، فهل «بو» يعارض ما يدعو إليه؟

لا أظن ذلك فبو يدعو إلى أن يكون الفن والأدب معبرًا عن الرسالة التى يحملها المبدع وأن تكون غايته تحقيق المتعة الفنية، وألا يكون الفن والأدب بوقًا لمعلمى الأخلاق أو رجال الدين، فالفن يحمل قيَمه ورسالته النابعة من داخله وليس قيمًا فوقية.

من القصص القليلة فى الأدب العربى الحديث التى حاولت تصوير المشكلات النفسية وحالاتها المرضية، واتخاذ الأدب وسيلة للحديث عن الانفعالات المضطرمة فى الوجدان والعقل، قصة «الشبح الماثل فى المرآة»[2] للقاص محمود طاهر لاشين.

---

(١) القصة ديوان العرب: طه وادى، ص ١٥٥ - ١٦٥.

(٢) نشرت ١٩٢٨ ضمن مجموعة «يحكى أن وقصص أخرى».

وطاهر لاشين رائد من رواد القصة الأوائل[1] الذين ارتقوا بالقصة إلى مصاف القصة الفنية؛ «فإن نشأة القصة القصيرة فى مصر قد بلغت قمتها عند طاهر لاشين»[2].

يغلب على قصص لاشين طابع القصة الواقعية الممزوجة بالرومانسية، «ومن الصعب أن نقول عن عمل قصصى إنه واقعى مائة فى المائة أو رومانسى تماما، وكل ما نستطيعه هو أن نصنفه إلى واقعى أو رومانسى حسب اللون الغالب عليه»[3]، غير أن «الشبح الماثل فى المرآة» قصة تغرد منفردة خارج السرب، فهى محاولة للقصة النفسية التى تعالج نمطًا غير مألوف فى الأدب العربى الحديث بصفة عامة وفى عصر لاشين بصفة خاصة.

فقد كانت القصة العربية الحديثة تتأرجح بين النزعة الرومانسية والنزعة الواقعية إلى أن طغت النزعة الواقعية على أنماط القصة، ولم تظهر أى محاولات تذكر للقصة الرمزية، فضلا عن أنماط القصة السيكولوجية التى تُعنى بالتحليل النفسى للشخصيات، وصياغة خلجاتهم الذاتية، وأحاسيسهم الداخلية.

على غرار «بو» تبدأ القصة فى رسم جو الوحدة والغموض والتفرد، فالبطل كما يحكى عن نفسه طالب أنهى الثانوية، فجاء القاهرة ليتم دراسته ولم تعجبه العيشة مع أصدقائه لما فيها من بوهيمية وتعارض المنازع «فانسحبتُ وصممتُ على أن أعيش لوحدى»[4]، فاستأجر منزلا، من المنازل القديمة ذات البوابات الضخمة.

ومما يزيد الأمر غموضا وغرابة أن الطالب يثير فضوله جار له كان يسكن أمامه، فراح يسأل نفسه: «من ذا يكون؟ وأى حياة يحيا؟ وأسئلة شتى تقفز إلى رأسى، وراح

---

(١) محمود طاهر لاشين (١٨٩٤ - ١٩٥٤) مهندس وأحد الأعضاء البارزين فى المدرسة الحديثة للقصة والتى كان أعضاؤها جميعا من الهواة لا من المحترفين، وكانوا ينادون بتجديد أنماط الأدب العربى وقوالبه، والاهتمام بالفن القصصى والانتقال به من المذهب الرومانسى إلى المذهب الواقعى. (انظر: القصاص محمود طاهر لاشين - حياته وفنه: ص ٢١).

(٢) القصة القصيرة فى مصر: عباس خضر، ص٢٦٢.

(٣) القصاص محمود طاهر لاشين - حياته وفنه: إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م، ص٩١.

(٤) يحكى أن: قصة الشبح الماثل فى المرآة، ص ٤٨.

الفضـول يسـتفحل عندى يوما بعد يـوم حتى لم أتمالك أن شرعت أترقب وأسـمع من نافذة لى تواجه نافذة له»[1]، وبدأ يراه كأنه شبح، وأخذت نفسه تذهب كل مذهب.

وشـاءت الأقدار أن يلتقى على درجات السـلم بجاره الشـبح، فـيراه طويل القامة، كَثَّ اللحية، يرتدى نظارة سوداء، وبدلا من أن يتوقف فضوله عن الاسترسال، طفقت الشـكوك والظنون تسـتولى على كيانه، فصيرت تحية الرجل له أقرب إلى السـب منها إلى التحية.

ولأنه شـديد الاعتزاز بنفسـه والاعتداد بها، قرر أن يلتقيه ثانيـة ليريه أنه ليس تافها كـما يظن، وبالفعـل يتعمد لقاء الرجل، «وعلى الرغم من حقـارة المكان والجو الغامض الذى يشـمله، وعلى الرغم من سـوء الظن الكامن فى نفسى بهذا الرجل لم أشعر بالرغبة الشديدة فى أن أدخل عليه عرينه لأرى للمرة الأخيرة أى مخلوق هو، واستقر رأيى على تنفيذ رغبتى»[2].

ولكـن مـا إن قابله حتى ضاعـت الكلمات من فيه، ولم يجد بـدا إلا أن يحكى له قصة فيلم شـاهده فى السـينما، يحكى قصة شـاب يعمل سـكرتيرًا عند صاحب معمل كحول فيعجب بزوجة سيده فيقرر التخلص منه ليتزوج منها، وتتم المؤامرة، وتثق فيه الزوجة وتجعله مديرا لأعمالها، وفى إحدى الليالى وهو يحدث سـيدته عن هيامه بها كاشفًا بسره، فانقلب رضاها سخطا، وثقتها ريبة فطردته من العمل.

تملّكه اليأس من تحقيق حبه، وطاردته ذكرى جريرته، فكان كلما نظر إلى المرآة يشاهد صـورة الـزوج القتيل بدلا من صورته، مما حداه أن يخرج مسدسـه ويطلقه على الشـبح الماثل فى المرآة ولّما لم يتحطم سوى زجاج المرآة جُن الشاب جنونا مطبقا.

اسـترعت القصة انتبـاه الرجل على خلاف مـا ظن الطالب، ومنذ هـذه اللحظة بدأ الرجل الغامض يطارد الطالب ويتربص به، ويتسـاءل عن مغزى الفيلم هل هو عذاب الضمير؟! حتى «جاءت ليلة الفزع الأكبر، وأذكر أنها كانت ليلة جمعة، وكنت عائدا من

---

(١) السابق: ص ٤٩.

(٢) السابق: ص ٥٢.

حفلة غناء والساعة الثانية بعد منتصف الليل أو تزيد»[١]، فوجد الرجل على السلم فى حالة غيبوبة من السكر.

دخل الطالب غرفته، وفرائصه ترتعد خوفا، بعدما مر بخاطره أن قصته التى حكاها له هى التى فعلت فيه ما فعلت من خبال، تتجمد أوصال الطالب عندما يسمع نقرات على بابه «كأنها وقعت على مجمع الأعصاب فسرى فى كيانى مثل مس الكهرباء، وبردت أطرافى، واستحال النقر طرقا عنيفا»[٢]، فظل خلف الباب واقفا واجما، لا يحرك ساكنا، بقى على هذه الحالة وقتا غير معلوم، ولم يفِقْ منه إلا على سماع حطام زجاج، أعقبته صرخة مدوية، فاستيقظ الجيران جميعهم، فوجدوا الرجل قد حطم مرآته، وقذف بنفسه من المرآة.

النقد والتحليل:

أجواء «بو» ترخى بظلالها على القصة من العنوان إلى النهاية، فالعنوان غير مألوف فى القصة العربية الحديثة، فغالب القصص العربية الحديثة تستمد عنوانها من الواقع أو قضاياه الاجتماعية والسياسية، وفى بعض الأحايين تستمده من التراث.

أما أن يكون العنوان يوحى برؤية الأشباح والأرواح فى المرايا، فهذا أمر مستغرب فى القصة العربية الحديثة ولا شك فى أن محمود طاهر لاشين استوحاه من الأدب الغربى «فجوها يشبه جو القصص الغربية»[٣] على حسب رؤية عباس خضر، وهى رؤية صائبة لا تحتاج إلى مزيد استدلال، إلا أنه يرى أن المنزل وغُرَفه وسكانه يشبه جو قصة "المساكين" للكاتب الروسى مكسيم جوركى Maxim Gorky، وإن كنا نرى أن القصة فى بنائها الفنى وبنيتها السردية مستوحاة من عالم «بو» القصصى.

من حيث اتصال طاهر لاشين بالأدب الإنجليزى فهذا أمر مفروغ منه، ذكره يحيى حقى صراحة فى فجر القصة المصرية عند الحديث عن دوره البارز فى نضج القصة

(١) السابق: ص ٥٨.
(٢) السابق: ص ٥٩.
(٣) القصة القصيرة فى مصر: ص ٢٦١.

المصريـة حتى أصبحت بـين يديه عملا فنيا متكامل العناصر، حسـن الاتـزان متضمنة لهذا الإحسـاس الغريزى بروح الفن القصصى ونبضه ومزاجه، الذى «لا يتوافر إلا لمن شرب مـن منهـل الغـرب، ولذلك فإن بعض قصصـه تقبل المقارنة بينهـا وبين كثير من روائع القصص القصيرة فى الآداب الأوروبية»(١).

ولا ننسـى أن طاهر لاشـين أحد أعضـاء المدرسـة الحديثة فى القصـة والتى «كانت على مائدتهم تتردد أيضا أسـماء جوته، وأوسـكار وايلد، وإدجار آلان بو، وبول فيرلين، ورامبو، وبودلير»(٢)، من رواد القصة والشعر فى الآداب العالمية.

وقد هام طاهر لاشين منذ نعومة أظافره بالاطلاع على الآداب العالمية، فقرأ الإلياذة والأدب الإنجليزى والفرنسى، وكذلك الروسى، «وكان دأبه منذ أن اشتغل فى التنظيم أن يضـع فى جيبـه أوراقًـا منزوعـة من مجلة «سـتراند» اللندنيـة فيقرأ قصصهـا حتى فى الـترام»(٣)، ولا أظن أن شـخصية بهذا النهـم فى القراءة لا تطلع عـلى قصص «بو» رائد القصة القصيرة.

نعـود إلى المسـارات التـى التقـت فيهـا قصة «الشـبح الماثـل فى المرآة» مع عـالم «بو» القصصى، أول هذه المسـارات الاهتمام بتصوير الصراع الداخلى للشـخصية، عن طريق حديثها عن نفسـها، وهذا ما يفسر اسـتخدام طاهر لاشـين لتقنية الراوى الداخلى، لأنه أعلم بما يجول فى نفسه ويتلجلج فى صدره، مما يعطى مصداقية لهذا الصراع الداخلى.

ومـن صـور هذا الـصراع الداخلى حديـث البطل/ الطالـب عن موقفه مـن الرجل عندما قابله لأول مرة على درجات السـلم، يقـول: «كان يجب أن أرتاح إلى الفوز الذى سـاقه القدر، ولكن ضيقا أخذ يتمشـى فى فؤادى إذ شـعرت بروح الإهانة فيما كان من الرجل».

فهـو هنـا يقع فريسـة للصراع بين الإحسـاس بالفـوز بأنه عرف هذا الشـبح وجاءه القـدر بـما كان يتمنى، وبين هذا الشـعور الذى تـسرب إلى فؤاده وصـور له أن تصرف

---

(١) فجر القصة المصرية: ص ٨١.
(٢) السابق: ص ٧٩.
(٣) السابق: ص ٨٢.

الرجل هو محض إهانة، ثم أخذ يسترسل فى تبرير هذا الإحساس ويفسر الأحداث على الوجهة التى تؤيد هذا الظن.

والمسار الثانى الذى يلتقى فيه الشبح الماثل فى المرآة مع «بو» الاعتزاز بالنفس والأنا العالية، وهى نبرة كثيراً ما تتردد فى قصص «بو»، فهو غالبا - إن لم نقل دائما - مثقف ذو اطلاع واسع على الفنون والآداب السابقة، محب للعلم والعلوم.

نجد هذه الصورة عند الطالب الذى فسّر انزعاجه من معاملة الرجل واعترف أن هواجسه صبيانية إلا أنه قال: «ولكنها ضايقتنى آنئذ وأرقتنى، إذ كنت فى ذلك الوقت شديد الاعتزاز بنفسى والاعتداد بها لوفرة ما كنت أقرأ من البحوث الفلسفية ومن سِيَر العظماء، وكانت حداثة سنى تغرينى أبدا بأننى على اتصال روحى بهم بل على مقربة منهم».

وفى العبارة الأخيرة إشارة لفكرة تناسخ الأرواح التى تناولناها - سابقا - فهو متصل روحيا مع العظماء من الفلاسفة والمفكرين والعلماء.

ومن مسارات التلاقى جو الرعب والخوف الذى سيطر على القصة منذ بداياتها، فالسكن من الطراز القديم ذو بوابة ضخمة، وعندما يراقب الطالب يراه كشبح، ثم بعدما يلتقى به يبدأ فى الخوف والذعر من أفعاله وأقواله، ويجسد لنا طاهر لاشين هذا الفزع والرعب تجسيدا معبرا فى أكثر من موضع، ومما زاد الإحساس بالفزع والرعب توظيف الجنون والخبل وهى تيمة رئيسة فى قصص «بو».

نستخلص مما سبق أن الموضوع والأفكار والأجواء تتسق مع مواضيع وأفكار «بو»، حتى إن لغة طاهر لاشين وأسلوبه يقتربان فى هذه القصة من أسلوب «بو» ولغته، فهى لغة حيوية نابضة تثير المشاعر الدفينة، وتحرك الهواجس والخواطر فى حركة تصاعدية تدريجية حتى تصل إلى الذروة، فيتوحد القارئ والنص.

ولقد تميز لاشين بأنه جعل القصة ذات طابع مصرى أصيل، فلم يصف لنا ديرا من الأديرة أو قصرا من القصور، بل بيتا عاديا من بيوت الأحياء الشعبية بالقاهرة على

الطراز القديم، وتحاشى أى وصف لمكان أو لشخصية لا تتماشى ملامحها مع الملامح المصرية، وتجنب - أيضا - أى سرد يتباين مع الهوية الثقافية أو القيم الأصيلة.

السخرية والانتقام بين بو ويحيى حقى:

من نافلة القول أن نتحدث عن اتصال يحيى حقى بالثقافة الغربية، فقد كفانا مئونة هذا الأمر، وحدثنا فى فجر القصة المصرية عن المدرسة الحديثة واتصالها بالآداب الغربية، كما كفانا مئونة الاستدلال وسرد الشواهد على اتصاله بالأدب الأمريكى وقراءة قصص «بو»، فقد كتب «السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود» متأثرا «ببو»، وصرح بهذا فى استهلاله بما نصه: «بعد قراءة إدجار آلان بو»[1].

ولنحاول أن نرصد مردود هذه القراءة على الرجل ذى الوجه الأسود، تلك القصة التى تُعد من أوائل القصص التى تأثرت «ببو»، ومن أوائل القصص التى تتناول قضية ذات أبعاد نفسية مرضية، وهذا هو الحافز الرئيس لأن يهجر حقى الواقعية التى هو رائد من روادها فى الأدب العربى الحديث، وينحو نحو ما يسميه بالقصة الخيالية، يقول حقى:

«يشعر الكاتب بأسرار غريبة تهبط إلى نفسه وتملك عليه زمامها، وإذا انفتح أمامه فجأة باب عالم آخر مجهول فدخله لتجوب نفسه هناك أنواعا مختلفة من المشاعر والإحساسات، فإنه لن يجد فى المذهب الواقعى بغيته إذا أحب أن يعبر عما شعر به؛ لأن هذا النوع من التأليف محدود بالأوساط والتقاليد والعادات، والغرض أنه ارتفع فوق هذا كله، إنما يجد الحرية التى تنعمت بها نفسه فى القصة الخيالية، حيث لا يقيده سوى أوضاع اللغة ومعلومات البشر العامة»[2].

وهذه المقدمة التى استفتح بها حقى قصته التجريبية وذكر فيها دوافعه لانتهاجها، تؤكد ما ذهبنا إليه وهو أن القصة السيكولوجية، والتى تناقش القضايا النفسية

---

(١) عبد التواب أفندى: يحيى حقى، نهضة مصر، الطبعة الأولى، يوليو ٢٠٠٨، ص ٢٩.

(٢) السابق: ص ٢٩.

والحالات المرضية لم يأبه لها أحد من رواد القصة، وذلك لأنها تخالف الذوق العام آنئذ، ذلك الذوق الذى كان يميل إلى النزعة الرومانسية، وجاهد حقى ومدرسته الحديثة لولوج الواقعية، نظرا لأنها ترفع الواقع بما له وعليه، مما يترتب عليه أن يكون الأدب تعبيرا صادقا عن المجتمع وقضاياه، والفنان وهمومه.

وكأن فى مقدمة حقى لهذه القصة - وهى بالمناسبة ليست مقدمة منفصلة عن القصة، بل جزءًا أصيلاً لا ينفصل عنها - يعتذر لجمهوره قرائه من تناوله لموضوع من الموضوعات السيكولوجية، وكأنه يسعى لتبرير موقفه، وتمريره.

ونستنتج من المقدمة استلهام «حقى» موضوع القصة من «بو» - كما صرح - فهى تتحدث عن أسرار غريبة تهبط على نفسه وتفتح له عالما آخر مجهولا، هذا العالم الذى تميز «بو» فى الكتابة عنه والحديث عن مفرداته جملة وتفصيلا.

يحدثنا حقى بتقنية الراوى الداخلى التى تتواءم مع هذا النمط من القصص الذى يتحدث عن خلجات النفس واضطراباتها، وتلك العقد النفسية التى تستعصى على التفسير من منظور خارجى، وعقدة البطل - كما يصورها حقى هنا - هى السخرية من قزامته ونحافته، تلك العقدة التى جعلته يستهوى الوحدة والعزلة والتى نمّت بدورها فيه الكراهة والنقمة على الآخرين.

«وبابتداء شبابى شعرت بالمأساة التى أنا لابد ملاقيها، ذلك أن أبى ضاق ذرعًا بوحدتى وعطلى فأخذ يدفعنى دفعا بكلتا يديه لأن أخرج إلى الحياة، أن أقوم بعمل ما، وهل كان ينتظر منى وأنا ذلك القَـزَم أن أنجح فى عمل من الأعمال! ومما كرهنى فى أى عمل أن أخلاقى كانت حادة ممتلئة بالضغينة والكراهية لكل شخص أعرفه، بل لكل الناس، لأننى لم أفهم للآن سر ميزتهم علىّ! هذه الميزة التى يفاخروننى بها كأنهم اكتسبوها بفضلهم وخسرتها بشقاوتى بها، وأخذت أنظر للجميع نظرة احتقار وكره، لا يلبث أى حوار صغير بينى وبين شخص آخر أن يبعث فىّ الضيق والضجر، لا أستطيع الاستماع لِمِرَاءٍ تعود الناس أن يحتمله بعضهم من بعض فوليت وجهى إلى غرفتى مرة أخرى، واتخذتها مقرا لى لا أخرج منه»[(١)].

(١) السابق: ص ٣٩.

ومـن ناحيـة أخرى يصف لنا حقى مشـاعر الرعب فى البيت الـذى يقطنه، فهو من أقدم البيوت، له بوابات مظلمة وممرات طويلة ومظلمة أيضا، معبّدة بالرطوبة والبرودة، له سـلم ضيق حرج لا تسـمع فيه حسيسا ولا همسـا «ما أكبر الرعب الذى كان يبعثه فىّ هذا السلم المظلم! وكم من أشباح مخيفة ذات أعين براقة تبدو لى فى كل زاوية من زواياه وركـن مـن أركانه! وكان الخوف يلجم لسـانى كلما مررت به، فـلا أنطق بكلمة واحدة وأسرع حتى أكاد أعثر فى الأرض»[1].

ولا يفـوت حقى أن يصف لنـا تجربته المنامية مع الموت الذى تمثل له فى صورة رجل ذى وجه أسود قذف به من أعلى جبل من أتون من النيران: «لم ألاحظ إلا والرجل يميل علىّ، أن وجهه أسـود، على أتم ما تنقلـه الكلمة من معانى الظلمة والحلكة، وجهه فقط هو الأسـود، أما رقبته وباقى جسـمه فكأى إنسان آخر! مد يده إلىّ قائلا وابتسامة حلوة تعلو شفتيه: انهض - إنه الموت يناديك، وأنت لا تموت»[2].

وأخـيرا يختـزل كراهيتـه و نقمتـه وسـخطه وعقده وأحلامـه وكل ما فيه مـن معانٍ مضطرمة فى شخص ابن السرى الذى سخر منه وضحك من قزامته، فقرر الانتقام منه شر انتقام، فتوجه له يوم عرسـه وهو يحمل مشرطًا سرقه من المستشفى الذى كان ينازع فيه الروح، فتقدم سريعا وهو يلهث فوجده فى لباس العرس، تعلوه ابتسـامته المعهودة، «ولسـت أدرى هـل كان وجهـى مخيفا إلى درجـة أنه عندما رآنى قفز مـن مكانه ووقف أمامى، وتذكرت سـخريته بى واشتعلت فىّ عاطفة الكراهية لأقصى حدودها، وفى هذه اللحظة تيقنت أنه هو الرجل ذو الوجه الأسود الذى قذف بى من العلو إلى النار»[3].

بعـد هذه الأحاسـيس الملتهبة، والمشـاعر السـاخطة، يصيح فيه: إننـى أكرهك، ثم يصفعه بيده، فيسـيل الدم على وجه العريس، وبعد أن حقق القزم رغبته فى الانتقام يهزأ بـه قائـلا: إن لك مائـة وجه، إننى أكرهـك، فيلتحم معه العريـس، وتنتهى القصة دون إخبارنا عن الخاسر والرابح، وكأن الحياة صراع أزلى.

---

(١) السابق: ص ٣٠.
(٢) السابق: ص ٣٧.
(٣) السابق: ص ٤٧.

النقد والتحليل:

صدق حقى فى قوله فى استهلال القصة إنها بعد قراءة «بو»، فقصة حقى تجمع فى ثناياها «بو» شخصه وفكره وقصصه، فهى تجمع صورًا عديدة فى آنٍ واحد، أولها: فكرة الانتقام من الساخر الذى يستهزئ من البطل ويستهين بشخصه، ويستضعف قدرته على الرد/ الانتقام، وتستدعى هذه الفكرة على الفور قصة «باطية النبيذ الشريشى - الأمنتيلادو The Cask of Amontillado»[1]، والتى ينتقم فيها البطل من السيد فورشناتو Fortunato لأنه تجرّأ على إهانته والسخرية منه، إلا أن «بو» لا يستطرد فى الحديث عن هذه الإهانة ونوعيتها وتوقيتها كما فعل حقى، فالقصة عند «بو» تقوم على التركيز والتكثيف.

ثانيًا: فكرة تجسيد الموت الذى تمثل له فى صورة رجل ذى وجه أسود، وهى أيضا بدورها تستدعى قصة «قناع الموت الأحمر The Masque of The Red Death»[2]، والتى يتجسد الموت فيها شخصا حقيقيا ويرتدى قناعا أحمر فى حفلة تنكرية ويقتل جميع من فى الحفل.

ثالثًا: الوصف القوطى للمنزل، والذى يثير الرعب والفزع والذعر فى النفوس من مجرد رؤيته، وهى صورة متكررة فى كثير من أعمال «بو» القصصية، ولكن من أفضل الصور لها قصة «سقوط بيت آشر The Fall of The House of Usher»[3]، ذلك البيت الذى يتهاوى ويتصدع بعد عودة شبح أحد أفراد الأسرة.

ولو ركز حقى على قضية واحدة من هذه القضايا الثلاث التى أثارها لخرجت القصة متماسكة ومترابطة، ولأضفت مسحة من الرهبة والرعب على نفس القارئ، ولكن - للأسف - لم يفعل فخرجت القصة مفككة إلى حد ما، فيها تفاصيل كثيرة، وجمل

(1) The Cask of Amontillado: The Works of Edgar Allan Poe:Vol.1, P 274.
(2) The Masque of The Red Death: The Works of Edgar Allan Poe: Vol.1, P 249.
(3) The Fall of The House of Usher: The Works of Edgar Allan Poe: Vol.1, P 131.

خطابيـة ومباشرة، فما هى بالرواية من حيث التفاصيل وترابطها وتناولها للشـخصيات تناولا عرضيا، وما هى بالقصة لتنوع المواقف وتواليها.

ربما ما أوقع حقى فى هذا أنها أولى تجاربه فى القصص الخيالى كما سماها هو، ولم يَكُ له سابق عهد بها، فضلا عن تزاحم الأفكار والرؤى التى أعجبته فى قصص «بو» وأراد أن ينقلها إلى القصة العربية، وعلى كل حال فهذا لا ينقص من فضل المحاولة وبراعة حقى القصصية ومحاولته إضفاء المحلية والخصوصية المصرية على القصة.

خاتمة وتعقيب :

بـرز «بـو» فى القصة القصـيرة فازدهرت على يديه، حتى لقَّبـه النقاد بالأب الشرعى لها، ويظل كُتاب القصة فى أقطار العالم مدينين له بالسـبق والفضل، فقد وضع لها الأطر والأسـس الفنية التى ميزتها عن سـائر فنون الأدب المختلفة، وجعلت منها فنا متميزًا له خصائصه الفنية وحدوده الأدبية.

ولم تقتصر جهود «بو» على التنظير لفن القصة القصيرة فحسـب، بل دعمها بإنتاجه الغزيـر وتقديمه لنـماذج فنية متميـزة فى كل ألوانها المتنوعة، وابتكـر ألوانًا جديدة مثل: القصة البوليسية وقصة الخيال العلمى.

ولقـد كان تأثـير «بو» فى الأدب العالمى والأدب العربى فى القصة تأثيرًا قويًا، فظلت آراؤه فى مفهـوم القصـة القصـيرة وخصائصهـا رافدًا أساسـيا للنقاد ومُنظِّـرى القصة القصـيرة حتى وقتنا الحـاضر، وظلت آراؤه - أيضا - فى القصـة القصيرة مرجعية لهم، وأساسًا يبنون عليه وجهات نظرهم وآراءهم النقدية.

اتضـح هذا جليـا فى تعريف القصة القصيرة للنقاد العـرب، أمثال: الطاهر مكى وعز الدين إسماعيل ومحمد عنانى وعباس خضر.

ومن صور تأثير «بو» فى القصة العربية الحديثة استلهام القصة البوليسية، وهى التى ابتكرها «بو» فى قصته الشـهيرة «جريمة شـارع مورغ» التـى كتبها ١٨٤١م، والتى كان لهـا عظيم الأثـر فى أدب الجريمة والقصص البوليسـى على المسـتوى العالمى أولا وعلى

خاتمة الدراسة:

إن الفرضية التى انطلقت منها هذه الدراسة هى تقييم تأثير إدجار آلان بو فى الأدب العربى الحديث، والآن بعد هذه الرحلة المضنية والممتعة يمكننا أن نرسم صورة واضحة المعالم لهذا التأثير وجدواه فى الأدب العربى الحديث فى أجناسه الأدبية ومدارسة النقدية.

وأول ما يجدر الإشارة إليه أن الدراسة رسخت للمفهوم القائل بأن عملية التأثير والتأثر لا تعنى تفضيل أدب على أدب أو جنس على جنس، بل تعنى فهم النصوص الأدبية فى إطار من الخصائص العامة والسمات والمشتركة بين آداب الأمم المختلفة المشارب والمتنوعة المسالك.

وبالتالى فإنه ليس من الحكمة أن نستجيب لتلك الدعوات التى تطالب بالقطيعة التامة بين التراث والحاضر، والانفصال بين الواقع والماضى، والانسلاخ من هويتنا وثقافتنا فنولّى وجوهنا شطر الغرب فنحتطب منه بليل، ونأخذ الغث والسمين.

وفى الوقت نفسه، إنه ليس من الحكمة ألا نتفاعل مع المتغيرات الحضارية والتطورات الثقافية، ونقف حجر عثرة نحو التجديد والتطوير باسم الحفاظ على التقاليد الثقافية والخصوصية الأدبية، بل الحكمة تقتضى أن نقف موقفًا وسطًا فنأخذ من الغرب ما يناسب قيمنا الإسلامية وثقافتنا العربية، وأن نضيف لهذا الوافد ما يكسبه صفة الأدب العربى فى مضمونه وشكله.

ومن مميزات اللغة العربية كموروث أدبى للأمة أنها تحتوى على مخزون ثقافى وأدبى غزير، وتمتلك قدرة فائقة من المفردات والأساليب والجماليات؛ مما يؤهلها لقبول الفنون الأدبية المتجددة واستيعاب تجاربها الفنية المتنوعة، وفى هذا دلالة على المرونة فى الابتكار

والقـدرة عـلى الإبـداع «لأن مجرد قبول النـص الأدبى الفصيح لهـذه الفنيّات دلالة على أنهـا جماليات نصوصيـة مخبوءة داخل هذا النص، وعدم اسـتخدامها مـن قبلُ يعود إلى أسرار إبداعية لم تتفتق للشـعراء السـالفين، بينما تفتقت لهم أسرار إبداعية أخرى كإبداع جديد»(١).

وخـير دليـل عـلى هذا هـو تقبل الـذوق العربـى الحديث لمعظـم الأجنـاس الأدبية الجديدة، والاستمتاع بها فى اللغة العربية، نحو الرواية والقصة القصيرة، وشعر التفعيلة، والمسرحيـة، وكثـير من هـذه الأجناس الأدبية الوليدة التى نافسـت فى مضـمار العالمية، وأثبتت جدارتها، «وتقبلنا لهذه التجربة هو اسـتجابة ذاتية لما هو مخزون فى وجداننا لهذه الإمكانـات المخبـوءة فى اللاوعى الجمعى لنا، وكنا نتحرك بها حتـى إذا ما وجدناها فى نص من النصوص طربنا وانتشينا بها»(٢).

ويمكنـا أن ندلـل عـلى هـذه النتيجة من خلال دراسـتنا هـذه، فقد اسـتلهم الأدب العربـى من إدجار آلان بو ومـن تابعه من الكتاب الغربيين الرواية البوليسـية، وتفاعل معهـا وأنتـج فيها روايـات وقصصا على مسـتوى فنى عالٍ، وليس ذلـك إلا أن التراث العربى والموروث الثقافى يحمل بين طياته وذاكرته أنماطًا لهذا الجنس الأدبى، مثل بعض قصص ألف ليلة وليلة.

ومن ناحية أخرى لم يسـتوعب - بعـد - الأدب العربى قصص الرعب، والقصص السيكولوجية التى تحلل الحالة النفسية لبعض الشخصيات وخاصة المرضية منها، لأنها لا تتناسـب مع ذوقه التاريخى، ولا تلبى أيضا احتياجاته المعاصرة، فالأديب العربى مافتئ جاهدًا يعبر عن آلام وهموم الأمة، ولم يصل بعد إلى فترة الرفاهية الفكرية والترف الثقافى التى تجعله يكتب عن مشكلات ميتافيزيقية، ويوتوبيا خيالية.

وتبقى إشـكالية فى رواج قصص الرعب والأشـباح المترجمة، وإقبال الشباب عليها، وفى تقديرى أن هذه الإشـكالية تنعدم مع أول سـطر فى القصة المترجمة إذ ينتقل القارئ

---

(١) عبد الله الغذامى: الصوت القديم الجديد، ص ٦.

(٢) السابق: ص ٧.

مـن واقع المجتمـع العربى وخلفيته الثقافيـة، إلى عالم الكاتـب - لا المترجم - وخلفيته الاجتماعيـة والثقافية والتى غالبًا لم يكن قد خَـبره القارئ العربى، فيصبح كل ما يقدمه من غرائب وفظائع غير مستهجن، ويتقبل ذهنه فرضية حدوثه.

ومن الأمور اللافتة للنظر فى هذه الدراسة أن إدجار آلان بو كان من رواد ومؤسسى نظرية الفن للفن، ولكن مع ذلك لم يتخذ من هذه الدعوة وسيلة للكتابة عن المحرمات، أو ما يسـمى فى القامـوس الأدبى بالطابوهـات Taboos[1]، لا تجد فى قصة من قصصه أو قصيدة من قصائده مشـهدًا يصف ويشـف المرأة، أو غَزَلاً صريحًـا لها، ولكنه دائمًا ما يخاطب المرأة الإنسانة لا المرأة الجسد.

لقـد كان مفهـوم «بو» لنظرية «الفـن للفن» أن يُقيّم الأدب بمعايـير داخلية تنبع من خصائصـه الفنية وسـماته الأسـلوبية، وألا يُقيّـم الأدب بمعايير خارجية سـواء أكانت أخلاقيـة أم لاهوتيـة، فـلا تُعطَـى الكلمـة مكانتهـا إلا إذا وافقـت مغزى هـذه المعايير الخارجية.

وبعد هذا العرض السريع لأهم النتائج التى توصلت لها هذه الدراسة فإننا نوصى بالتالى:

١. أن تُترجـم الأعمال الكاملة لإدجـار آلان بو، فإنها تقدم نموذجًا للأدب الإنسـانى الراقـى، الذى يهـذب النفوس ويرتقى بالعقول بعيدًا عـن الأدب الرخيص، الذى انتشر ترجماته وكتاباته فى الوطن العربى فى المرحلة الأخيرة تحت مسـميات الحداثة والإبداع والحرية.

٢. أن تُعقـد دراسـات مقارنـة بـين إدجـار آلان بـو وبعـض الشـخصيات الأدبيـة فى الأدب العربـى فى حقـل الدراسـات الشـعرية خاصـة، مثـل جبران خليـل جبران ونـازك الملائكـة وغيرهمـا، فهؤلاء وغيرهم يلتقـون مع إدجار آلان بـو فى كثير من الموضوعات والأدوات.

---

(١) الطابو أو التابو: مصطلح يطلق ويقصد به موضوع أو شخص أو كلمة أو عمل يعد مقدسًا أو محرما أو خطرًا أو شاذًا غريبًا، ويُحاط بالمحرمات الدينية وأحيانا ما يوحى بالرعب المقدس holy dread كما ذكر فرويد فى كتابه الطوطم والتابو ١٩١٣، Tomtem and Taboo 1913 وتكتب الكلمة أحيانا Tabu واللفظة بولونيزية الأصل. (انظر: معجم علم النفس والطب النفسى ٨/ ٣٨٥٩).

٣. أن تجرى دراسة لأثر الثقافة العربية فى أدب إدجار آلان بو[١]، فهناك ظهور واضح لملامح من الثقافة الإسلامية والعربية فى أعماله؛ فأحد مصادر بو فى أعماله الإبداعية ـ القصصية والشعرية على حد سواء ـ الثقافة العربية، وعلى رأسها القرآن الكريم، وعلى سبيل المثال فإن عنوان قصيدته الشهيرة «الأعراف» هو عنوان سورة من سور القرآن الكريم، وفى قصيدته «إسرافيل» يُشير إلى النص القرآنى.

٤. وما يثلج صدورنا فى نهاية تطوافنا مع هذه الدراسة هو النتيجة التى انتهت إليها فى أن العالمية تأتى عبر الخصوصية، والتأكيد على الهوية، وترسيخ الذات العربية، وأن الأدب العربى فى عملية التأثير والتأثر لم يكن طرفا سلبيا، وإنما كان طرفا إيجابيا، وذلك من خلال تطويعه للأجناس الأدبية والأنماط الثقافية التى استمدها من الأدب الغربى، ومن خلال إقراضه أنساقًا فكرية، وأنماطًا ثقافية لهذه المجتمعات، وفى تقديرى أن واجب الوقت على الدارسين والباحثين من الأمة العربية أن يقوموا بمزيد من الدراسات التى تميط اللثام عن الأثر العربى فى الثقافات الغربية والأجنبية.

٥. وهذا ما يجعلنا ندعو إلى صياغة نظرية نقدية عربية ترتكز على قيمنا الراسخة وأصالتنا العريقة، دون تعصب أو تحجر، مستفيدة من الثقافات الوافدة بمختلف مشاربها وشتى اتجاهاتها شريطة توافقها مع الثقافة العربية والهوية الحضارية للأمة الإسلامية، معتمدة على انتقاء الأنماط الثقافية والأجناس الأدبية التى تنسجم مع هذه الهوية الحضارية، وألا تقصر إفادتها على نمط بعينه وإن كان سائدا فى المجتمعات الغربية، وخاصة أن الثقافة الغربية تنطوى على أنساق متنوعة ومتعددة إلى درجة التناقض، مما يسهل علينا عملية الانتقاء والاختيار لما يتناسب مع رؤيتنا الثقافية، فإن ما يناسب البيئة الغربية ومجتمعاتها ليس بالضرورة أن يناسب البيئة العربية.

---

(١) نشر الباحث مقالا بجريدة الحرية والعدالة العدد (٥١٩) بتاريخ ٢٩ مارس ٢٠١٣ بعنوان «أثر القرآن العربى فى الشعر الإنجليزى» أشرنا فيه إلى أثر القرآن الكريم فى شعر إدجار آلان بو.

٦. كما نأمل فى أن يعود المبدعون العرب إلى قراءة تراثهم قراءة واعية ومتأنية، تتساوى - إن لم تتقدم - مع قراءتهم للتراث الغربى، لتخرج لنا رواية بوليسية تعبر عن المجتمع العربى وهمومه، وتعالج قضاياه وإشكالياته فى إطار فنى يتميز بالإثارة والتشويق، وبأصالة الطرح وحداثة المعالجة، فى تفاعل حضارى حقيقى، يقوم على الإضافة والإبداع ولا يقوم على المحكاة والاستنساخ.

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية والمترجمة

• إبراهيم عبد القادر المازنى:

١ - حصاد الهشيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م.

• إبراهيم على أبو خشب :

٢ - تاريخ الأدب العربى فى العصر الحاضر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، ١٩٩٢م.

• إبراهيم عوض :

٣ - القصاص محمود طاهر لاشين حياته وفنه: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م.

• إبراهيم فتحى :

٤ - معجم المصطلحات الأدبية: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦م.

• أحمد عبد المعطى حجازى :

٥ - مدينة بلا قلب: تقديم رجاء النقاش، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٩.

• أحمد هيكل:

٦ - تطور الأدب الحديث فى مصر: دار المعارف، الطبعة السادسة، ١٩٩٤م.

• **إدجار آلان بو:**

٧ - الأعمال الكاملة: الشعر - وادى القلق: ترجمة وتقديم غادة الحلوانى، مراجعة إدوار الخراط، المركز القومى للترجمة، القاهرة، سلسلة الشعر، العدد ١٦٠٦، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

٨ - القط الأسود وقصص أخرى لإدجار آلان بو، ترجمة خالدة سعيد: دار الآداب بيروت، ط الثانية، ١٩٨٦م.

• **إدمون ولسون:**

٩ - قلعة إكسل: ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٢م.

• **إميل روفائيل:**

١٠ - إدجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣م.

• **إنطوان كرم:**

١١ -الرمزية والأدب العربى الحديث: رسالة للأستاذية بالجامعة الأمريكية، بيروت - مخطوطة.

• **بطرس حبيب:**

١٢ - جدلية الحب والموت فى مؤلفات جبران خليل جبران العربية دراسة نصية: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.

• **بيتر هاى:**

١٣ - موجز تاريخ الأدب الأمريكى، ترجمة هيثم على حجازى، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٠م.

• **ت. س. إليوت:**

١٤ - المختار من نقد ت. س. إليوت، ترجمة، ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

• تسعديت آيت حمودى:
١٥ - أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم: دار الحداثة، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٦م.
• تشارلز تشادويك:
١٦ - الرمزية: ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
• تشارلز ديكنز (بالاشتراك):
١٧ - مختارات من القصص الإنجليزى: ترجمة إبراهيم عبد القادر المازنى، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م.
• توفيق صايغ :
١٨ - أضواء جديدة على جبران - دراسة أدبية: منشورات رياض الريِّس، لندن، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.
• جابر عبد الحميد جابر - علاء الدين كفافى :
١٩ - معجم علم النفس والطب النفسى: دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٥م.
• جابر عصفور:
٢٠ - الرواية والاستنارة: دار الصدى، ط الأولى، كتاب دبى الثقافية، ع ٥٥ نوفمبر ٢٠١١م.
• جان روسلو:
٢١ - إدجار آلان بو: ترجمه وقدم له كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.
• جبران خليل جبران:
٢٢ - الأجنحة المتكسرة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، سنة ٢٠١٢م.
٢٣ - البدائع والطرائف: المكتبة الثقافية، بيروت - لبنان، (د. ت).
٢٤ - عرائس المروج، تقديم وتعريف جميل جبر، دار الجيل، بيروت، (د. ت).
٢٥ - العواصف، ترجمة أنطونيوس بشير، دار العرب للبستانى، القاهرة (د. ت).

٢٦ - المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران - المعربة عن الإنجليزية: تقديم جميل جبرا، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
٢٧ - المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران - نصوص خارج المجموعة: جمع وتقديم: أنطوان القوّال، دار الجيل، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
٢٨ - المجنون: ترجمة أنطونيوس بشير، دار العرب للبستانى، القاهرة (د. ت).

• **جميل صليبا :**

٢٩ - المعجم الفلسفى: دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٨٢م.

• **جون جمب (تحرير) :**

٣٠ - موسوعة المصطلح النقدى: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.

• **جيرالد برنس :**

٣١ - معجم مصطلحات: ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، المشروع القومى للترجمة، ع ٣٦٨.

• **خير الدين الزركلى :**

٣٢ - الأعلام: دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، ٢٠٠٢م.

• **دخيل الله حامد أبو طويلة الخديدى:**

٣٣ - الرؤية الجديدة للنقد والشعر عند عبد الرحمن شكرى: رسالة ماجستير مخطوطة، إشراف أ. د: لطفى عبد البديع، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى - مكة المكرمة.

• **رضوان ظاظا :**

٣٤ - مدخل إلى مناهج النقد الأدبى: سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٢٢١ مايو ١٩٩٧م.

• روبرت سبلر:
٣٥ - الأدب الأمريكى: ١٩١٠ - ١٩٦٠، ترجمة محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، (د. ت).
• رينيه ويليك:
٣٦ - مفاهيم نقدية: ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع ١١٠ فبراير ١٩٨٧م.
• س. موريه :
٣٧ - الشعر العربى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى، ترجمة شفيع السيد - سعد مصلوح، دار الغريب، ٢٠٠٣م.
• سامى الدروبى :
٣٨ - علم النفس والأدب: دار المعارف، الطبعة الثانية، (د. ت).
• سعيد عقل:
٣٩ - سعيد عقل شعره والنثر (سبعة مجلدات)، نوبليس، الطبعة الثالثة، ١٩٩١م.
• سعيد علوش :
٤٠ - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: دار الكتاب اللبنانى، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
• سلمى الخضراء الجيوسى:
٤١ - الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، مايو ٢٠٠١م
• شاكر عبد الحميد :
٤٢ - الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع ٣٦٠ فبراير ٢٠٠٩م.
٤٣ - الغرابة .. المفهوم وتجلياته فى الأدب، عالم المعرفة، الكويت، يناير ٢٠١٢م.
٤٤ - الأسس النفسية للإبداع الأدبى فى القصة القصيرة خاصة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

• شوقى ضيف:

٤٥ - فصول فى الشعر ونقده، دار المعارف، الطبعة الثانية.

٤٦ - الأدب العربى المعاصر فى مصر، دار المعارف بمصر، الطبعة العاشرة.

•صالح مرسى:

٤٧ - الحفار: دار أبوللو للنشر والتوزيع، ١٩٨٥م.

٤٨ - كنت جاسوسا فى إسرائيل: رأفت الهجان، أبوللو للنشر والتوزيع، ١٩٨٦م.

• الطاهر مكى :

٤٩ - القصة القصيرة دراسة ومختارات: دار المعارف، الطبعة السادسة، (د. ت).

• طه حسين:

٥٠ - حافظ وشوقى: مكتبة الخانجى بالقاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٣م.

٥١ - خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة التاسعة، مارس ١٩٧٩م.

٥٢ - دراسات فى الأدب الأمريكى: مكتبة النهضة المصرية، (د. ت).

• طه وادى :

٥٣ - القصة ديوان العرب قضايا ونماذج: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

• عباس خضر:

٥٤ - القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠١٠م.

• عباس محمود العقاد:

٥٥ - ألوان من القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى، الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٦٣م.

٥٦ - الديوان فى الأدب والنقد: (بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازنى)؛ دار الشعب، الطبعة الرابعة.

٥٧ - شعراء مصر وبيئاتهم: مطبوعات مكتبة النهضة المصرية، مطبعة حجازى بالقاهرة، ١٩٣٧م.

٥٨ - المجموعة الكاملة لمؤلفات الأستاذ عباس محمود العقاد، المجلد ٢٦، دار الكتاب اللبنانى بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م.

• عبد الرحمن شكرى:

٥٩ - ديوان عبد الرحمن شكرى: جمعه وحققه، نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

• عبد الرحمن محمد القعود :

٦٠ -الإبهام فى شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠٢م.

• عبد العزيز شرف :

٦١ - الهمشرى شاعر أبوللو: دراسة وقصائد: دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.

• عبد القادر شرشار :

٦٢ - الرواية البوليسية: بحث فى النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك فى الرواية العربية: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م.

• عبد الله محمد الغذامى :

٦٣ - النقد الثقافى: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٨٩، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

• عز الدين إسماعيل:

٦٤ - الأدب وفنونه - دراسة ونقد، دار الفكر العربى، الطبعة السابعة، ١٩٧٨م.

٦٥ - الشعر العربى المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الخامسة، ١٩٩٤م.

• عزة عبد اللطيف عامر:
٦٦ - الراوى وتقنيات القص الفنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠ م.
• على بن سليمان الصوينع:
٦٧ - توثيق الترجمة والتعريب: مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨م.
• على عبد الفتاح :
٦٨ - أعلام فى الأدب العالمى: مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى، يوليو ١٩٩٩م.
• غسان خالد:
٦٩ - جبران الفيلسوف، مؤسسة نوفل، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
• غسان كنفانى :
٧٠- من قتل ليلى الحايك: مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٠م.
• فان تيجم :
٧١ - الأدب المقارن: ترجمة: سامى الدروبى، دار الفكر العربى، (د. ت).
• فنسنت بورانيللى:
٧٢ - إدجار آلان بو القصصى والشاعر: ترجمة عبد الحميد حمدى، دار النشر للجامعات المصرية، (د. ت).
• الكتاب المقدس:
٧٣ - دار الكتاب المقدس بمصر، الإصدار الرابع، الطبعة السابعة، ٢٠١١م.
• ماهر البطوطى:
٧٤ - الرواية الأم ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
• مجدى وهبة :
٧٥ - الأدب المقارن: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

• محمد حمدى إبراهيم :
٧٦ – نظرية الدراما الإغريقية: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

• محمد عبد المنعم خاطر:
٧٧ – دراسة فى شعر نازك الملائكة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.

• محمد عبد المنعم خفاجى:
٧٨ – مدارس النقد الأدبى الحديث: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة ١٩٩٥م.

• محمد عنانى:
٧٩ – الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧م.

• محمد غنيمى هلال :
٨٠ – الأدب المقارن، نهضة مصر، ٢٠٠٣ م.
٨١ – النقد الأدبى الحديث، نهضة مصر، ١٩٩٧م.
٨٢ – الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، (د. ت).

• محمد مندور :
٨٣ – فى الأدب والنقد: نهضة مصر، (د. ت).
٨٤ –فى الميزان الجديد: نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
٨٥ – النقد والنقاد المعاصرون: دار نهضة مصر – القاهرة، (د. ت).

• محمود طاهر لاشين:
٨٦ – يحكى أن وقصص أخرى: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤م.

• مروان فارس :
٨٧ – علم الإبداع عند جبران خليل جبران: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠م – ١٤١٠هـ.

• منصور محمد سرحان :

٨٨ - مراسلات إبراهيم العريض الأدبية ١٩٤٣-١٩٩٦م: نادى العروبة - البحرين، ١٩٩٦م.

• ميخائيل نعيمة:

٨٩ - الغربال، دار نوفل، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، ١٩٩١م.

• ميلودى حمدوشى :

٩٠ - أم طارق: رواية بوليسية، منشورات عكاظ، الرباط، ١٩٩٩م.

٩١ - دموع من دم: رواية بوليسية: منشورات عكاظ، الرباط، ٢٠٠٢م.

٩٢ - مخالب الموت: رواية بوليسية: منشورات عكاظ، الرباط، ٢٠٠٢ م.

• نادرة جميل السراج :

٩٣ - شعراء الرابطة القلمية، دراسات فى شعر المهجر، دار المعارف، الطبعة الثالثة، (د. ت).

٩٤ - ثلاثة رواد من المهجر، دار المعارف، سلسلة اقرأ، ع ٥٥٢، (د. ت).

• نازك الملائكة:

٩٥ - ديوان نازك الملائكة: المجلد الثانى، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.

٩٦ - قضايا الشعر المعاصر: منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧م.

• نبيل راغب :

٩٧ - موسوعة الإبداع الأدبى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦م.

٩٨ - فنون الأدب العالمى: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

• هانى إسماعيل محمد:

٩٩ - نظرية الشعر فى الشعر العربى والإنجليزى الحداثيين: صلاح عبد الصبور وت. س. إليوت نموذجًا - دراسة مقارنة: رسالة ماجستير مخطوطة، إشراف أ. د: منى ربيع بسطاوى، كلية الآداب بقنا، قسم اللغة العربية، ٢٠١٠ م.

• يحيى حقى:
١٠٠ - عبد التواب أفندى: نهضة مصر، الطبعة الأولى، يوليو ٢٠٠٨م.
• يحيى معوض أحمد:
١٠١ - مختارات من أشعار إدجار آلان بو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

102 - Britain Encyclopedia: Edgar Allan Poe. http://www.britannica.com

103 - Caroline Ticknor: Poe's Helen, New York, Charles Scribner's sons, 1916.

104 - George E. Woodberry: The Life of Edgar Allan Poe, in two volumes, Boston and New York, Houghton Mifflin Company,1909.

105 -Edgar Allan Poe: The Works of Edgar Allan Poe: (in 10 Volumes) Edited :Edmond Clarence Stedman & George Edward Woodberry, The illustrations by: Albert Edward Sterner Chicago, Stone and Kimball, 1984 - 1895.

106 - Tales of The Grotesque and Arabesque: Vol. I.

107 - Tales of The Grotesque and Arabesque: Tales of Conscience, Natural, Beauty, and Pseudo-Science: Vol. II.

108 - Tales of The Grotesque and Arabesque: Tales of Ratiocination: Vol. III

109 - Extravaganza and Caprice: Vol. IV.

110 - Tales of Adventure and Exploration: Vol. V .

111 - The Literary Criticism: VI.

112 - The Literary Criticism: VII.

113 - The Literary Criticism: VIII.

114 - Eureka and Miscellanies: IX.

115 - Poems: X.

116 - H. E. Bates: The Modern Short Story: A Critical Survey: Thomas Nelson & Sons LTD, 1945.

117 - James A. Harrison: The Last Letters of Edgar Allan Poe To Sarah Helen Whitman, New York and London: G. P. Putnam's Sons; the Knicker- bocker Press, 1909.

118 - J. H. Whitty: The Complete Poems of Edgar Allan Poe, Boston and New York, Houghton Mifflin Company & The Ribersibe Press Cambridge, 1917.

119 - John Macy: The Beacon Biographies: Edgar Allan Poe: Small, Maynard & Co, 1907.

120 - John W. Robertson M. D.: Edgar A. Poe: A Study: San Francisco, Bruce Brough 1921.

121 - M. H. Abrams: A Glossary of Literary Terms, Seventh Edition, Heinle & Heinle, 1999.

122 - Sara Sigourney Rice: Edgar Allan Poe: A memorial Volume, Baltimore, Turnbull Brothers, 1877.

123 - Shelf of Fiction: American Fiction: Selected by Charles W Eliot Lld, Edited with Notes and Introductions: by William Allan Neilson PhD, Published: by P. F. Collier & Son, 1917.

124 - Steven Powell: 100 American Crime Writers, Palgrave Macmillan, 2012.

125 - The Book of the Poe Centenary: Edited by, Charles W. Kent, and John S. Patton, University of Virginia, 1909.

126 - The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory: General Editor Michael Ryan, John Wiley & Sons, Inc, 2011.

127 - Wikipedia Encyclopedia: Joel Barlow. http://en.wikipedia.org

ثالثًا: الدوريات والمجلات:

١٢٨ - جريدة الأهرام المصرية، العدد ١٦٦٥٤ بتاريخ ٢١/ ٤/ ١٩٣١م.

١٢٩ - جريدة الحرية والعدالة، العدد ٥١٩ بتاريخ ٢٩/ ٣/ ٢٠١٣م.

١٣٠ - جريدة الحياة، لندن، العدد ٢/ ٣/ ٢٠٠٩ م.

١٣١ - جريدة المستقبل اللبنانية: العدد ٢٩ تموز/ يوليو ٢٠٠٩ م.

١٣٢ - جريدة النهار اللبنانية، الملحق الثقافي، عدد ٦/ ٥/ ٢٠١٠م.

١٣٣ - مجلة الحوار المتمدن الإلكترونية، العدد: ١٤٧٠ بتاريخ ٣/ ٢/ ٢٠٠٦ م.

١٣٤ - المجلة العربية، الرياض، العدد ٤٣٢، المحرم ١٤٣٤هـ، ديسمبر ٢٠١٢م.

١٣٥ - مجلة فصول: العدد ٧٦ صيف - خريف، ٢٠٠٩ م.

١٣٦ - مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ٦، حزيران/ يونيه ٢٠٠٨م.

١٣٧ - مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد ٧٢، ذو الحجة - جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ/ كانون الثاني - حزيران/ يونيه ٢٠٠٧ م.

١٣٨ - مجلة نزوى: العدد التاسع، عُمان، ٠٢/ ٦/ ٢٠٠٩ م.

الفهرس

الفصل الثالث

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب